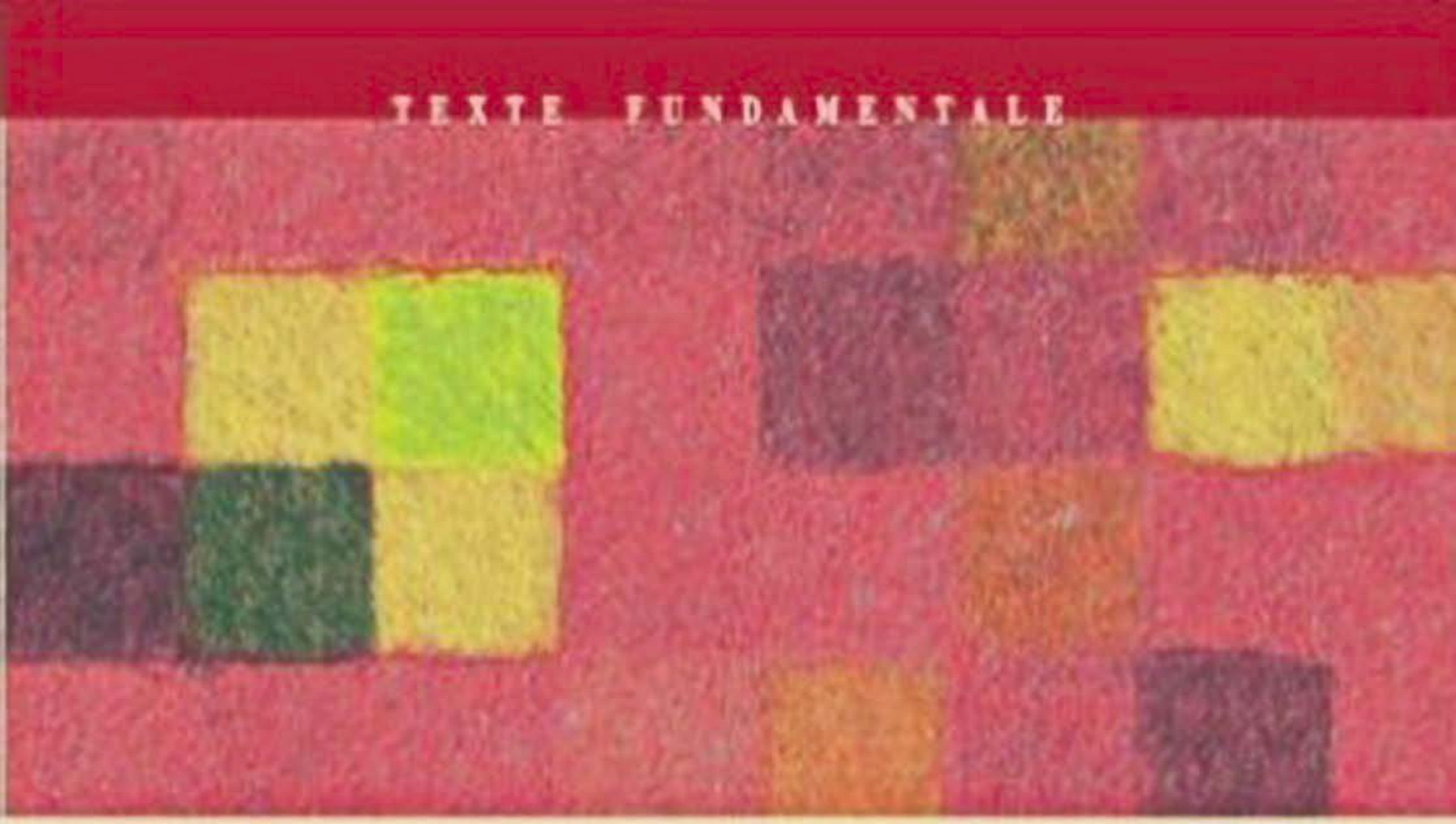
TEXTE FUNDAMENTALE



André Jolles

Forme simple

Legenda sacră • Legenda eroică • Mythos-ul • Ghicitoarea
Zicala • Cazul • Memorabilul • Basmul • Gluma

BIBLIOTECA DE ISTORIE LITERARĂ

Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza" Iași

Biblioteca de istorie literară / Texte fundamentale

Colecţia *Biblioteca de istorie literară* este coordonată de Antonio Patraş

Redactor: Dana Zămosteanu
Tehnoredactor: Florentina Crucerescu
Coperta: Manuela Oboroceanu

ISBN 978-973-703-774-9

André Jolles, *Einfache Formen*
© 1999 Niemeyer / Walter de Gruyter GmbH & Co. KG.
All rights reserved

© 2012 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”
700109 – Iaşi, str. Pinului, nr. 1A, tel./fax: (0232) 314947
http:// www.editura.uaic.ro e-mail: editura@uaic.ro

André Jolles

Forme simple

LEGENDA SACRĂ. LEGENDA EROICĂ
MYTHOS-UL. GHICITOAREA.
ZICALA. CAZUL. MEMORABILUL.
BASMUL. GLUMA

Traducere de Iulia Zup
Text revăzut de Grigore Marcu

Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, 2012

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
Jolles, André
Forme simple / André Jolles; trad. de Iulia Zup; text revăzut de Grigore Marcu. - Iaşi: Editura Universităţii „Al. I. Cuza", 2012

ISBN 978-973-703-774-9

I. Zup, Iulia (trad.)
II. Marcu, Grigore (text)

81

CUPRINS

CUVÂNT ÎNAINTE 9
INTRODUCERE 11
I. Cele trei direcții ale științei literaturii: frumusețe, sens, formă 11
II. Limbă şi literatură 18
III. Limba ca muncă: cultivare, creare, interpretare 21
IV. Forme literare 33
LEGENDA SACRĂ 36
I. Sfinții din *Acta Sanctorum* 36
II. Procesul de canonizare 39
III. Virtute activă şi greşeală condamnabilă. Reificarea: minunea şi moaştele 42
IV. Îndeletnicirea spiritului legată de legenda sacră; *imitație* şi *imitabil* 48
V. *Persoană, obiect, limbă. Viețile sfinților* şi biografia istorică ... 54
VI. Exemplu: *fizionomia verbală, construcție triplă.* Legendă sacră şi *Viețile sfinților*: formă potențială şi formă actuală. *Forma simplă. Forma simplă actualizată* 57
VII. Exemplu extins: Sfântul Gheorghe 64
VIII. Anti-forma: nelegiuitul şi *anti-legenda sacră* 68
IX. Îndeletnicirea spiritului legată de imitație în alte contexte: odele triumfale ale lui Pindar şi legenda întemeierii 74
X. Legenda sacră în timpurile noastre 79
LEGENDA EROICĂ 82
I. Transferuri şi devalorizare semantice ale numelui formei .. 82
II. Sogur islandez 88

III. Îndeletnicirea spiritului corespunzătoare legendei eroice; cuvinte-indicator: *familie, neam, înrudire de sânge*.....94
IV. Contraexemplu şi exemplu; *fizionomiile verbale* ale legendei eroice; mobilitate; legenda eroică greacă. Formă actualizată şi formă simplă: *saga* şi *legendă eroică*.....100
V. „Arhetipul" istoriei motivelor. Legendă eroică şi epopee. *Cântecul Nibelungilor*.....109
VI. Legenda eroică în Vechiul Testament; anti-legenda eroică; păcatul originar. Darwinismul şi romanul arborelui genealogic. *Obiectul* şi *personajul* legendei eroice.....114
MYTHOS-UL.....120
I. Definiţii. Noţiunea de mit la Jacob Grimm.....120
II. Mitologie şi mit; un exemplu din *Facere. Întrebare* şi *răspuns*: oracolul; *mythos* şi *mit*. Structură şi creaţie.....126
III. Mythos şi recunoaştere; *μῦθος* şi prezicere – îndeletnicirea spiritului, cuvinte-indicator: *cunoaştere, ştiinţă*.....133
IV. Mitul Etna la Pindar. Mitologia.....136
V. Forma aplicată; exemplu; miturile lui Platon.....140
VI. *Întâmplarea* în mythos. Caracterul special al fizionomiei verbale.....146
VII. Wilhelm Tell. Mituri migratoare. Miturile despre fiinţa salvatoare.....150
VIII. Mitul despre sfârşitul lumii. *Simbolul*.....159
GHICITOAREA.....162
I. Culegeri şi metode de cercetare a ghicitorii.....162
II. Mythos şi ghicitoare.....165
III. Examenul şi şedinţa de judecată. Ghicitorile Sfinxului, ghicitori Ilo, ghicitori capitale.....167
IV. Motivul încifrării. Iniţiere şi alianţă secretă.....171
V. Ce trebuie ghicit?.....174

VI. Cum se construieşte ghicitoarea? *Limbajul special.* Fizionomia verbală a ghicitorii 178
VII. Limbaj special şi forma ghicitorii. Dezlegarea dublă 183
VIII. Îndeletnicirea spiritului legată de cunoaştere. Exemple; *runa* 187
ZICALA 191
I. Definiţii. Studiul lui Seiler asupra proverbelor germane ... 191
II. Îndeletnicirea spiritului legată de experienţă. Actualizările ei 197
III. Lumea empiriei. Vorba de duh 200
IV. Maxima. Origine „populară" şi origine „individuală". Modul afirmator. Limbajul proverbului. Procedee stilistice, ritmicitate, „imagine". Reprezentare actualizată şi îndeletnicirea spiritului corespunzătoare. Apoftegma. Emblema 204
CAZUL 217
I. *Sistemul* formelor simple; numele noi 217
II. Exemplu. Măsurarea calitativă şi cantitativă a dreptăţii şi nedreptăţii; norma „paragraf de lege". Exerciţiu şi exemplu. Îndeletnicirea spiritului corespunzătoare cazului. Dispersia normelor 219
III. Elementele interschimbabile. Trecerea la *forma cultă*; nuvela 228
IV. Alte exemple; spiritul şi litera legii 232
V. Cazul indian 236
VI. Cazul sentimentului şi al gustului; al logicii; al minnesangului; al teologiei. *Răsplata* ca obiect. Cazuistica şi psihologia 244
MEMORABILUL 251
I. Exemplu: un eveniment zilnic. Reportajul şi articolul de ziar 251

II. Un fragment de istorie 256
III. Eşalonare şi închegare. Memorabilul şi istoria 261
IV. Îndeletnicirea spiritului legată de real; *concretul*; *documentul* ca obiect 265
V. Exemple; credibilul; universul istoriei 267
BASMUL 273
I. Nume; tipuri; specia Grimm. Limbă şi poezie 273
II. Grimm şi Arnim. Poezia naturală şi poezia artistică; formele simple şi formele artistice 276
III. Nuvela toscană. Istoria basmului 284
IV. Basmul ca formă simplă. Legile constitutive ale formei în nuvelă şi în basm 289
V. Fix, deosebit, unic; mobil, general, multiplu. Fizionomia verbală 293
VI. Îndeletnicirea spiritului: *morala naivă*. Lumea tragică. Fizionomiile verbale ale basmului tragic. Miraculosul ca natural. Fizionomiile verbale ale basmului. *Obiectul* basmului 298
GLUMA 310
I. Tipuri. Îndeletnicirea spiritului: *legare* şi *dezlegare*; în limbaj; în logică; în etică 310
II. *Comicul*, *insuficienţa*, *zeflemeaua* 316
III. *Satira* şi *ironia*; în forme artistice; strictețea şi poanta 319
IV. Funcţia dublă. Figuri autonome. Lumea comicului; caricatura ca obiect 324
PERSPECTIVE 328
Rezumat. Extinderea cercului. Fizionomia verbală. Reordonare şi continuare 328

CUVÂNT ÎNAINTE

Către André Jolles

Deoarece aceste întreprinderi nu îşi pot atinge ţelul decât dacă fiecare, pe cât este posibil, se raportează la ideea pură de ştiinţă, singurătatea şi libertatea sunt principiile ce ghidează calea lor. Dar de vreme ce şi activităţile spiritual-umane progresează doar conlucrând, şi nu doar pentru ca una să înlocuiască ce îi lipseşte celeilalte, ci pentru ca reuşita uneia să le impulsioneze şi pe celelalte şi tuturor să se li se dezvăluie forţa comună, originară, care străluceşte în fiecare în parte, atunci trebuie ca şi aceste întreprinderi să dea naştere unei conlucrări neîntrerupte, care se impulsionează una pe alta mereu, însă nu sunt obligatorii şi nici nu au vreun scop.

Wilhelm von Humboldt

O nouă gândire despre spirit şi o nouă conştientizare a regatului literaturii găsesc aici drumul spre public, iar această carte este ultima treaptă a unei munci iniţiate de cercetători şi teoreticieni, care s-a dezvoltat progresiv cu ajutorul cercului restrâns al elevilor şi prietenilor, al colegilor academicieni, acum cu cel al publicului.

Prin felul lor de a instrui, de a convinge, *Formele simple* sunt uşor de citit şi în acelaşi timp greu de studiat, căci cu fiecare noţiune, cu fiecare definiţie, cu fiecare succesiune de idei, dar şi cu fiecare exemplu, se apelează la reflecţie,

singura care poate duce la înțelegerea totală. Din ambele modalități de a introduce ceva nou în teoria literaturii, aceea a *sistemului* închis şi aceea a *discursului* propedeutic demonstrativ, este aleasă cea din urmă, pentru că este mai dinamică şi mai puțin retrasă, pentru că ea facilitează legătura cu cercetările şi metodele exersate şi probate până acum, care trebuie tratate şi tranşate aici. Astfel, se ajunge mereu atât la punctele din care trebuie continuată cercetarea detaliată, cât şi la schimbul de idei cu alte tabere şi şcoli.

Aici se află alăturate şi întrepătrunse gândirea şi imaginea, sinteza şi exemplul, întrebarea care o ia înaintea răspunsului, rezultatul motivat prin sine însuşi, iar *ἀποστροφή* devine dominantă din punct de vedere pedagogic şi stilistic.

În sfârşit, nu trebuie să uităm să subliniem un lucru: în fiecare nouă direcție ştiințifică ce nu se poticneşte mereu de detalii, rămâne ceva irațional şi în acelaşi timp comprehensibil, care depăşeşte limitele spiritului şi reprezintă o convingere.

Prin urmare, noi, cei care am schițat şi ajutat cuvântul vorbit, considerăm că este necesar ca acesta să devină studiu şi carte, ca prin acest cuvânt înainte o altă întrebare să fie lămurită şi recepționată şi oferim întregul drept răspuns şi învățătură, drept discurs şi studiu final – *ἀλλ᾽ ἐπείπερ γε καὶ τάλλα ἐπέρανας, καὶ τοῦτο πέρανον.*

7 august 1929

Dr. Elisabeth Kutzer — Dr. Otto Görner

INTRODUCERE

I. Cele trei direcții ale ştiinței literaturii: frumusețe, sens, formă

Ştiința literaturii este structurată în trei direcții. Într-o terminologie uzată, putem afirma că ea are o misiune estetică, una istorică şi una morfologică. Dacă vrem o exprimare şi mai clară, putem spune: ştiința literaturii încearcă să explice un fenomen literar în funcție de *frumusețea*, *sensul* şi *forma* ei.

Deşi acestea sunt menite să formeze o trinitate, se potriveşte şi aici zicala: mărşăluim separat şi lovim uniți. Altfel spus: chiar dacă cele trei sunt menite să descrie împreună fenomenul literar în totalitatea sa, lucrează totuşi fiecare separat, după metoda proprie.

De asemenea, dacă luăm în considerare istoria studiilor literare, se pare că fiecare dintre aceste metode a avut temporar tendința să îşi revendice hegemonia.

O parte din ştiința literaturii secolului al XVIII-lea a fost dominată cu precădere de estetică; de la Christian Wolff până la Kant, în toate regiunile Europei, ea apare la curentele şi contracurentele care au constituit „doctrina frumosului" în acea epocă. Dacă facem abstracție de considerațiile generale cu privire la esența *frumosului* în sine şi ne limităm la ceea ce s-a spus despre conceperea, evaluarea şi clasificarea lui, atunci direcția estetică sau, pentru că aici

pare mai potrivit pluralul, şcolile estetice ne-au dăruit doctrina genurilor literare. Reprezentanții lor au cercetat cu sârguință şi sagacitate genurile liric, epic, dramatic şi didactic, cu legitimitatea lor estetică şi cu efectele lor estetice; au încercat să delimiteze şi să stabilească în cadrul acestor genuri principale – din nou din punct de vedere estetic – speciile elegiei şi odei, epopeii şi romanului, comediei şi tragediei, poeziei didactice şi epigramei etc. Nu au lipsit nici reproşurile la adresa metodei lor. În primul rând, acela că ar fi procedat deductiv: în loc să pornească de la operele de artă însele şi să ajungă prin examinarea lor la înțelegerea esenței artei, şi-ar fi formulat tezele pur speculativ, pentru a le aplica abia mai târziu la fapte. Alții îi critică din cauza „iluminismului" lor: nu ar fi ținut seama de iraționalul din artă, privind „creația poetică" drept o modificare a gândirii şi acordând „rațiunii" rolul de judecător suprem.

Nu este clar în ce măsură astfel de reproşuri sunt aduse metodei înseşi, în ce măsură provin dintr-o neînțelegere, care apare inevitabil la reprezentanții unei alte direcții, la adepții unei alte metode. Mai productiv este să indicăm faptul că esteticienii secolului al XVIII-lea, în ciuda polemicilor, au realizat împreună încercarea remarcabilă de a adapta la spiritul modern întreaga teorie a artei moştenită din antichitate şi că au dus cu un pas înainte nu doar ştiința literaturii, ci şi literatura, prin faptul că s-au străduit să definească anumite genuri şi să pătrundă până la semnificația estetică a fiecăruia.

Un lucru nu trebuie totuşi uitat: toate şcolile de critică estetică din secolul al XVIII-lea erau convinse că puteau şi trebuiau să exercite prin teoriile lor o influenţă activă asupra vieţii – adică asupra artei contemporane. Ceea ce căutau Gottsched şi elveţienii, scoţienii şi englezii, Marmontel şi enciclopediştii în Franţa şi Johann Adolf Schlegel, Johann Elias Schlegel, Mendelssohn, Lessing, Sulzer şi mulţi alţii în Germania, fiecare în felul său, era la urma urmelor o poetică eficace, un sistem concis al artei poetice, care, indiferent ce sursă ar fi avut, pretindea să influenţeze evoluţia poeziei naţionale contemporane.

Pe lângă această estetică pragmatică întâlnim – tot în secolul al XVIII-lea – o ştiinţă a literaturii care cercetează *sensul* operei de artă; după cum se ştie foarte bine, această estetică porneşte în interpretarea ei de la conceptul de *geniu*. Dacă originile acestui curent se regăsesc în Renaştere, el înfloreşte pe deplin abia în romantismul timpuriu. El opune la *ars poetica* o *ars poetae*, poeticii îi opune un poet. „Poetul" este întruchiparea geniului, poezia este creaţia geniului. Geniul este „un dat spiritual copleşitor din toate punctele de vedere, natural şi înnăscut, nici învăţat, nici dobândit". În geniu se regăsesc deopotrivă imaginaţia inventivă şi puterea de creaţie originală într-o aşa măsură, încât doar termenul „creator" luat în sensul său cel mai profund pare a fi adecvat pentru a desemna opera geniului. Desigur, elaborarea produsului intuitiv-creativ solicită reflecţie, metodă, exerciţiu, însă condiţia primă şi esenţială

este şi rămâne desăvârşita înzestrare intelectuală. Opera de artă capătă sens prin fapta geniului, aşa cum lumea capătă sens prin fapta creatorului său.

Nu este aici locul să urmărim evoluția conceptului de geniu. Deoarece nu este total lipsit de importanță pentru evoluția metodicii ştiinței literaturii, dorim doar să menționăm că în timp ce în Germania suntem înclinați să credem că acest concept s-a conturat cel mai puternic în perioada numită pe drept sau nu *Sturm und Drang*, Anglia este într-adevăr țara unde îl putem observa cel mai bine în înflorirea sa unitară şi neîntreruptă, pe o linie care duce de la Shaftesbury până la Shelley. Începând cu Anglia şi continuând cu Franța, în secolul al XIX-lea conceptul de geniu şi-a exercitat influența asupra mentalității europene – şi, prin urmare, şi asupra ştiinței literaturii –, iar această influență nu a încetat nici în secolul XX. Aserțiunea lui Shelley că poetul este „the happiest, the best, the wisest and the most illustrious of men" a dăinuit mai mult decât numeroase aserțiuni din vremea tânărului Goethe, depăşite ulterior cu mult de Goethe însuşi.

Oricum ar fi, dacă dorim să tragem o concluzie metodică din conceptul de geniu, pentru ştiința literaturii reiese mai întâi sarcina de a ordona *istoric* acei oameni cu talentul lor nativ, copleşitor din toate punctele de vedere, odată cu realizările lor unicat, acei creatori cu ale lor creații. Este probabil cunoscut faptul că istoria literaturii secolului al XIX-lea a ajuns într-adevăr la această concluzie. Nu trebuie decât să deschidem orice manual de istorie literară pentru a

observa că ne aflăm în fața unei înşiruiri istorice de biografii ale poeților, în care realizările poetice sunt ordonate la rândul lor din punct de vedere istoric.

Această metodă s-a sustras pericolului platitudinii prin raportul ei strâns cu restul disciplinelor istorice şi cu istoria culturii. În acelaşi timp, teza ei fundamentală, potrivit căreia poetul este geniul, adică creatorul singur responsabil pentru o operă de artă unică, s-a atenuat în acest context. Poetul istoric a devenit din ce în ce mai mult un om între oameni – iar una dintre problemele cele mai neliniştitoare ale pozitivismului a fost tocmai determinarea situației omului şi a răspunderii sale. Este un spectacol ciudat să observăm cum o epocă atât de individualistă în manifestare îl privează totodată pe individ de elementele esențiale individualității lui – iar spectacolul ni se arată în toată splendoarea în conceptul de „poet ca om". Curba care urcă de la Shaftesbury până la *Sturm und Drang* sau până la Shelley coboară în şerpuiri bizare de la Shelley până la Hippolyte Taine. Renunțăm să-i mai descriem în amănunt volutele. Să spunem doar că acele timpuri se străduiau să definească istoric, sociologic şi psihologic o operă de artă literară, însă adăugăm că drumul acestei definiri încă mai trecea prin autorul operei literare. Scriitorul era, în calitate de om, un produs al rasei, mediului, al timpului şi originii, al circumstanțelor economice sau de altă natură; mii de curente trecute şi prezente l-au influențat, l-au modelat, iar în caracterul condiționat din toate părțile al ființei sale omeneşti trebuiau căutate prin urmare condițiile pentru tot ceea ce a

creat. Explicăm omul, se spunea, privindu-l ca pe fiul părinților săi, ca pe nepotul bunicilor săi, ca pe copilul timpului său, creat de mediu, expus influenței circumstanțelor; dacă îl analizăm şi psihologic şi observăm cum reacționează la un eveniment exterior în construcția sa încâlcită şi condiționată, vom fi explicat atunci naşterea operei sale de artă. Sensul acestei opere de artă însăşi părea aşadar să nu fie decât acela că ea exprima toate condițiile istorice şi istorico-culturale contopite într-o individualitate.

Între timp s-a impus convingerea că o operă de artă, o literatură mare trebuie să ilustreze nu numai toate acestea, ci şi altceva, ceva mai mult din punct de vedere spiritual. „Fenomenologia spiritului", a strigat unul, a cărui voce nu a fost un strigăt în deşert. Filosofia spiritului, ştiința principiilor vieții spirituale, a esenței spiritului şi a produselor sale, a creației spirituale, a valorilor şi scopurilor spirituale a influențat şi cercetarea operei literare. S-a încercat o interpretare a poeziei luată izolat în sensul unui proces spiritual, poezia ca întreg fiind încorporată în istoria spiritului. Nici această metodă nu a dus însă la examinarea separată a operei de artă şi a autorului ei, ci doar la acea reconsiderare ciudată prin care viața şi persoana artistului nu mai erau antrenate în explicarea realizărilor sale, ci în funcție de sensul spiritual al operelor literare erau deduse şi explicate persoana şi viața autorului. Într-un anume sens, este atins aici țelul opus a tot ceea ce se preconiza în conceptul de geniu, însă este atins în aşa fel încât nu mai este necesară o transformare metodică. Fie că metoda de interpretare

porneşte de la artist şi de la opera sa, fie că porneşte de la opera de artă şi de la artistul său, în ambele cazuri ea priveşte această dualitate ca pe obiectul „istoric" al cercetării sale. Ea se deosebeşte de estetica pragmatică prin aceea că a rămas „pur ştiinţifică" de la început până la sfârşit – în măsura în care nu a degenerat în diletantism; spre deosebire de esteticienii secolului al XVIII-lea, reprezentanţii acestei metode, în ciuda deosebirilor de concepţie, n-au crezut niciodată că pot influenţa dezvoltarea artei timpului lor; şi nici n-au încercat vreodată aşa ceva.

Treptat, pe lângă aceste direcţii s-a dezvoltat o a treia, care a devenit conştientă de misiunea sa şi a căutat să-şi dezvolte metoda proprie.

„Germanul foloseşte cuvântul *Gestalt* (structură formală) pentru a desemna complexul existenţei unei fiinţe reale. El abstrage din această expresie ceea ce se află în mişcare şi asumă că există ceva comun tuturor lucrurilor, determinat, închis şi imuabil în caracterul său."

Putem stabili această frază a lui Goethe drept fundamentul unei misiuni morfologice inclusiv în ştiinţa literaturii. Şi pentru totalitatea fenomenelor literare este valabil faptul că structura formală generatoare este „manifestarea lucrurilor ca fenomene tipice şi morfologic determinate, potenţialitatea activă a tuturor evenimentelor".

Prin suprimarea a tot ceea ce este determinat temporal sau schimbător în mod individual, putem stabili, deduce şi recunoaşte şi în literatură forma prin caracterul ei fix.

Pentru fiecare operă literară luată separat ne putem întreba în ce măsură forțele constitutive şi delimitatoare ale formei au dus aici la o compoziție recognoscibilă şi distinctivă. În legătură cu totalitatea operelor literare apare întrebarea în ce măsură suma tuturor formelor recunoscute şi distinse formează un tot unitar, structurat fundamental, coerent intern şi articulat – adică un sistem.

Stabilirea şi interpretarea formelor cad în sarcina acestei metode.

Scopul lucrării de față este tocmai acela de a încerca îndeplinirea acestei sarcini pentru o anumită parte a fenomenelor literare.

II. Limbă şi literatură

Am aflat deja că atât metoda estetică, cât şi cea care vizează sensul pornesc în cercetările lor mai întâi şi în principal de la opera literară încheiată ca atare, că recunosc literatura doar acolo unde aceasta a ajuns la o formă unică şi definitivă în „poezie", în *poema*; cu alte cuvinte, poetul şi poezia sau poezia şi poetul au constituit în fapt obiectele lor de cercetare.

Fireşte! Cine ar putea să ia în nume de rău „teoriei frumosului" că vrea să cuprindă frumosul acolo unde se află în manifestarea sa cea mai înaltă, şi cum se poate exercita influență asupra vieții literaturii dacă aceasta nu este concepută ca „artă"? Pe de altă parte, acest punct de plecare este dat a priori într-o direcție „istorică", care priveşte în

mod constant produsul literar în relație nemijlocită cu creatorul său.

Lucrurile stau însă altfel într-o încercare de a recunoaşte şi a explica forma fenomenului literar. Tocmai acolo unde ne străduim să „abstragem ceea ce se află în mişcare", opera literară încheiată sau creația unică şi individuală a scriitorului constituie nu începutul, ci finalul cercetării noastre. Noi surprindem „poezia" nu în forma sa finală artistică, ci acolo unde începe, adică în *limbaj*.

Începuturile interpretării formei pot fi întâlnite deja în secolul al XVIII-lea, când s-a avut în vedere constituirea ştiinței literaturii pornind de la limbă. Dacă reluăm des citata propoziție a lui Hamann din *Aesthetica in nuce*, „*Poezia este limba maternă a speciei umane*", găsim în ea începuturile unei astfel de interpretări. Fără îndoială, aici se încadrează şi dublul travaliu de început al lui Herder, prin celebrul său tratat despre *Originea limbii* ca atare şi, pe de altă parte, prezentând în *Cântece populare* exemple dintr-o limbă care, încă apropiată de origini, constituie „o colecție de elemente poetice" sau „un dicționar al sufletului care este în acelaşi timp o mitologie şi o epopee minunată a acțiunilor şi discursurilor tuturor ființelor". În sfârşit, în conceptul de *poezie naturală* al lui Jacob Grimm – la care vom reveni mai târziu – regăsim ceva asemănător.

Aceste eforturi nu au condus însă la o definire decisivă a formelor. Dacă dorim să continuăm în mod logic ceea ce s-a început atunci, prima noastră străduință trebuie să fie aceea de a stabili în detaliu, cu toate mijloacele pe

care ni le pun la dispoziție lingvistica şi ştiința literaturii, drumul care duce de la limbă la literatură, sau, pentru a folosi modul obiectiv de exprimare al teoriei: să observăm când, unde şi cum limba, fără a înceta să fie *semn*, poate deveni şi devine în acelaşi timp *plăsmuire*.

Rezultă de aici o serie de probleme metodologice.

Pornind de la unitățile şi structurile limbii, aşa cum apar ele în gramatică, sintaxă şi semantică şi cu ajutorul disciplinelor stilistică, retorică şi poetică, trebuie să accedem sistematic la cele mai înalte opere de artă, observând comparativ cum un fenomen se repetă îmbogățindu-se cu trecerea la un nivel superior, cum aceeaşi forță dătătoare şi definitoare de formă, intensificându-se de fiecare dată, domină sistemul văzut ca un întreg. Se poate astfel ajunge, de exemplu, la compoziția artistică pornind de la formele sintactice lingvistice sau se poate determina sensul tropilor pornind de la sensul cuvintelor.

Dacă vrem să recunoaştem ceea ce se petrece cu o stabilitate din ce în ce mai mare de la o treaptă la alta în cadrul întinsului domeniu al limbii şi literaturii, până ce ne apare într-o execuție ultimă ca unitate individuală finală, trebuie să cercetăm acele forme care îşi au de asemenea originea în limbă, însă care par să fie lipsite de această configurație fixă ce se află, metaforic vorbind, pe termen lung într-o altă stare de agregare: acele forme care nu sunt cuprinse nici de stilistică, nici de retorică, nici de poetică şi poate nici măcar de „scriitură", care, deşi aparțin artei, nu devin de fapt opere de artă, care, deşi literatură, nu

reprezintă nici poezie, pe scurt, acele forme care sunt denumite legendă sacră, legendă eroică, mythos, ghicitoare, zicală, caz, memorabil, basm sau glumă.

Dacă ne aplecăm mai întâi asupra celei de-a doua sarcini, fără a o neglija pe prima, ajungem la explicația că aceste forme au fost tratate cu vitregie atât de direcția estetică, cât şi de cea istorică. Istoria literaturii a simțit într-adevăr că aceste forme sunt existente într-o oarecare măsură în opera literară, că – în mod concret – nu se poate vorbi despre *Cântecul Nibelungilor* fără a pomeni de o legendă eroică a Nibelungilor; cu toate acestea, metoda care vizează sensul a omis să explice sensul acestor forme. Cercetarea lor a fost lăsată în seama etnografiei sau a altor discipline care nu țin în totalitate de ştiința literaturii.

Avem mult de recuperat. Şi dorim, fie şi numai pentru umplerea unui singur gol, să consacrăm această lucrare, primul capitol al cercetării noastre literare, acelor forme care apar în limbă fără ajutorul scriitorului, care se creează singure din limbă.

III. Limba ca muncă: cultivare, creare, interpretare

Cum ne imaginăm *limba* ca *muncă*?

Imediat ne apare în fața ochilor imaginea unei comunități muncitoare de oameni şi, apoi, imaginea celor care, în cadrul acestei comunități, execută în diverse moduri munca: agricultorul, meşteşugarul, preotul – producătorul, făurarul şi interpretul.

A cultiva, a făuri, a interpreta sunt activitățile care fac dintr-o comunitate un colectiv de muncă.

Probabil nu este necesar să indic faptul că, atunci când ne referim aici la agricultori, meşteşugari, preoți, nu avem în vedere o teorie etnologică, o împărțire după forme economice şi nici nu ne raportăm la cele trei trepte de dezvoltare ca la o succesiune istorico-culturală. Prin cele trei roluri înțelegem diviziunea muncii, aşa cum ni se înfățişează atât în lume, cât şi în limbă ca muncă.

Să examinăm activitățile lor.

Agricultorul produce – munca sa constă în ordonarea a ceea ce e dat de la natură în aşa fel încât să se grupeze în jurul omului, care devine centru. Natura, care rămâne egală cu sine, este introdusă în viața omului – şi pentru că viața înseamnă înnoire, şi natura este înnoită în această viață, dar în aşa fel încât fenomenele naturale îşi continuă nestingherit cursul. Prin faptul că agricultorul produce, natura producătoare devine cultură. El presară sămânța peste brazdele rânduite şi astfel creşte un lan de cereale; el plantează lăstari într-o pepinieră şi creşte o pădure; el duce boul la vacă, armăsarul la iapă şi cresc vițelul şi mânzul. Prin faptul că el cultivă, orânduieşte natura nedisciplinată. De o gospodărie țărănească țin mai mult decât staulul, ogorul, livada, păşunea, grădina de legume. Animalele îl urmează pe agricultor. Nu numai câinele, care poate este necesar în cultivare şi creştere, dar şi pisica. Rândunica îşi face cuibul sub streaşină, barza pe coama acoperişului; păianjenul trăieşte pe podea. Semințele plantelor sunt purtate de vânt;

nu numai plantele medicinale şi ornamentale, ci şi cele care se agață de om aparent fără scop, cum ar fi cicoarea şi pătlagina, îl însoțesc peste tot unde se duce. Chiar şi ceea ce nu poate folosi: plante şi insecte parazitare i se alătură, profită de noile legături produse, fac parte într-o oarecare măsură din cultura sa, intră din natură în viață.

Devine mobil ceea ce este limitat din punct de vedere spațial în natură. Copacii şi arbuştii se deplasează dintr-o parte a lumii către alta – şi ceea ce obişnuim noi a numi peisaj nu este la urma urmelor nimic altceva decât natură care este orânduită de cultivator, care s-a grupat în jurul unui cultivator.

Meşteşugarul făureşte – munca sa constă în reordonarea a ceea ce este dat de natură în aşa fel încât încetează a mai fi natural. Procesele naturale sunt întrerupte, distruse de el în mod constant. Ceea ce el reface devine cu adevărat nou. Semințele cerealelor nu mai sunt utilizate pentru a da noi cereale, ele sunt pisate, măcinate, muiate, încălzite şi se face pâinea. Trunchiurile crescute în pepiniera de arbori sunt doborâte, tăiate cu ferăstrăul în bârne, scânduri, căpriori – şi este realizată locuința, căruța. Meşteşugarul trece însă dincolo de limitele cultivării, el ia pietre mari şi le aşază una peste alta pentru a face un zid, pe cele mici le loveşte una de alta până sar scântei şi arde focul. Oasele de animale şi de peşte devin pumnal şi săgeată sau ac de păr, dintr-un corn de vită se face un corn de băut sau un corn muzical, dintr-un intestin de oaie se face coarda de arc sau struna. Plantele şi metalele sunt strivite şi se face culoarea;

hrana este pusă la fermentat şi se face băutura alcoolică. El nu se limitează la ceea ce găseşte în natură în mod concret, ci sesizează şi forţele nevăzute, le analizează, le reordonează, le foloseşte: apa şi aerul remit forţa lor, devin mişcare şi lumină.

Cum ar putea fi însă posibilă această muncă de cultivare şi fabricare dacă nu ar fi dirijată constant de o a treia muncă, aceea de *interpretare*, dacă nu ar exista un sens inerent oricărei munci, care să o impună, şi dacă nu abia înţelegerea acestui sens ar duce la finalizarea muncii ca atare? Sau, ca să rămânem la terminologia noastră: dacă muncii care ordonează şi muncii care reordonează nu li s-ar adăuga munca ce tălmăceşte. Doar atunci când sunt interpretate modul în care ceva este cultivat şi făurit precum şi rezultatul cultivării şi al fabricaţiei, putem vorbi despre un colectiv de muncă deplin.

Agricultorului şi meşteşugarului li se alătură *preotul*. Agricultorul poate include în viaţa sa natura cu procesele ei naturale, meşteşugarul poate să intervină în natură şi în natural şi să creeze ceva nou din ele – doar atunci când preotul interpretează munca, tălmăcind-o de la începuturile şi până la consecinţele sale ultime şi extreme.

Cum pot lega grinzile şi pietrele în aşa fel încât să mă protejeze pe mine şi ce este al meu împotriva naturii, să mă izoleze de natură, astfel încât să capete o formă, să devină o locuinţă, o casă? Mai mult: ce înseamnă o casă, un cămin care cuprinde o familie, viaţa unei familii, proprietatea unei familii de la strămoşi până la nepoţi? Şi mai mult: ce

reprezintă acea casă în sens larg, acolo unde se oglindeşte în cămine de alt tip: în casele Domnului, în căminele celor morți, în templu, în mormânt? Sau, dacă vrem să despicăm firul în patru – ce reprezintă rânduneaua cuibărită sub acoperişul casei, barza instalată pe coama acoperişului, ce-i dau ele, ce îi aduc locuitorului casei? Sau ce ne spun trandafirul, mirtul şi crinul din grădină?

Abia prin munca de interpretare a preotului munca în general devine completă, deplină. În vechea germană de sus există pentru noțiunile „complet" (*vollständig*) şi „deplin" (*ganz*) un cuvânt care şi-a schimbat parțial sensul în germana medie de sus şi care mai este încă folosit cu sensul inițial în germana de jos: cuvântul *heil*. Munca preotului nu poate fi descrisă mai bine decât prin acest cuvânt – pentru că prin el este exprimată şi activitatea sa ulterioară. Prin interpretarea lumii, preotul o întregeşte, adică o face completă, deplină, sănătoasă, *sanus*. Dar prin acest proces de vindecare a lumii, el trece de la o comunitate de muncă la alta, ca intermediar: el nu numai că o întregeşte, ci o face sfântă (*heilig*) – o sfințeşte. Tot ceea ce trebuie să fie trainic trebuie să primească dintru început un sens sacru. Sacră este prima zi din an şi prima zi de şcoală. Sfântă este prima brazdă trasă de plug pe terenul necultivat – între sănătate şi sanctitate, *heil, heilig*, *heilen*, există aceleaşi raporturi ca între *colere*, *cultus, cultură*. Această primă brazdă le reprezintă pe toate cele următoare în totalitatea lor, ea semnifică recolta viitoare, fertilitatea culturii. Atunci când trebuie construită casa, este pusă piatra de temelie; această

acțiune semnifică şi sfinţeşte toate acțiunile următoare, această piatră de temelie cuprinde în sine întreaga semnificație a casei. Aşa cum este aşezată ea trebuie să fie aşezate şi celelalte, aşa cum este fixată ea trebuie fixate şi celelalte, ea este baza casei şi a tot ceea ce se petrece în interiorul casei, de la liniştea locatarilor până la autoritatea capului familiei. Tot ceea ce înseamnă reglementare este inclus în această piatră. Asemenea acțiuni sunt celebrate în cadrul unei sărbători sau prin post, certificându-li-se astfel din nou deplinătatea de odinioară şi fiind interpretate până la întregirea lor. Tot ceea ce este activ sau concret în cultură, tot ceea ce capătă formă în ea trebuie, pentru a deveni „sănătos", să fie sfințit prin tălmăcire şi, pornind de la această interpretare, poate redeveni sacru oricând; orice act de cultură este în definitiv un act de cult, orice obiect cultural, obiect de cult.

Este clar – dar pentru că în zilele noastre ştiințele obişnuiesc a se înțelege în mod greşit una pe alta, trebuie să repet –, nu ne îndeletnicim aici cu o istorie a culturii în sensul de istorie a evoluției. Nu putem spune: mai întâi omul a cultivat, apoi a făurit, iar la final a interpretat, şi n-ar avea sens să cercetăm dacă undeva într-un colț ascuns al pământului vreun popor a rămas la stadiul de cultivator, a stăruit în faza sa agricolă. Aşa ceva nu există, nu poate exista. Nu-mi este străin faptul că dezvoltarea economiei umane parcurge mai multe etape – aici încercăm să vedem munca în formele ei singulare, dar să o înțelegem în totalitatea ei – şi în acest sens nu există nimic din ce a

dobândit omul prin muncă în care să nu îl recunoaştem ca agricultor, meşteşugar, preot.

De asemenea, era necesar să repetăm acest lucru, dacă dorim să comparăm sferele celor trei. Acestea sunt concentrice, de fiecare dată limitele lor se extind. Am văzut deja că domeniul de lucru al meşteşugarului îl depăşeşte pe cel al agricultorului. El nu doar a făcut pâine din grâul cultivat pe câmp, ci a inclus în munca sa mult mai mult decât cultivarea, tot ce i s-a părut tangibil şi utilizabil chiar şi în natura care nu generează. Şi mai mare este sfera de acțiune a preotului: el nu se mulțumeşte în nici un caz doar cu interpretarea a ceea ce este cultivat şi produs, munca sa de interpretare se extinde şi asupra a ceea ce nu este sau care nu poate fi cultivat şi produs, el tălmăceşte soarele, luna şi stelele – interpretarea sa depăşeşte vizibilul şi tangibilul şi atinge invizibilul şi intangibilul.

Observăm aceste roluri în limitarea lor spațială, în mobilitatea lor spațială. Agricultorul aparține brazdei, se găseşte pe câmp – dacă părăseşte acest spațiu, încetează a mai fi agricultor; meşteşugarul, calfă, colindă lumea şi apoi se stabileşte acolo unde se termină câmpul, unde totul este reordonat şi se sustrage naturii şi unde procesele naturale ale vieții sunt modificate – el este atras de aşezarea de oameni, de oraş. Agricultorul rămâne cu familia sa, singur într-o oarecare măsură – dacă se asociază cu alții o face de cele mai multe ori din motive meşteşugăreşti; meşteşugarul se asociază cu alți meşteşugari în breaslă, în sindicat. În sfârşit, preotul este statornic şi în acelaşi timp nestatornic –

el nu colindă lumea, ci îşi caută un punct de unde o poate cuprinde cu privirea – el este singuratic în măsura în care nu se asociază cu cei asemenea sieşi, dar se constituie în acelaşi timp ca centru al unei mase, al unei comunități care se adună în jurul lui. Iar cele trei personaje sunt evocate clar şi semnificativ în noțiunile de familie, breaslă, comunitate.

Întreaga muncă înfăptuită de agricultor, meşteşugar şi preot se înfăptuieşte încă o dată în limbă.

Tot ceea ce agricultorii, meşteşugarii, preoții au înfăptuit până acum ține de viață, se contopeşte cu viața, se înnoieşte în viață sau este durabil doar prin viață. Însă prin munca limbajului, toate acestea capătă o nouă trăinicie în limba însăşi.

În două moduri: în primul rând, tot ce este cultivat, făurit, tălmăcit este denumit de limbă. În al doilea rând – şi aici mergem mai în profunzime – limba este ea însăşi ceva ce cultivă, creează, interpretează, ceva în care are loc orânduirea, reordonarea, instituirea.

Ipsen a arătat în „Comentariu" la *Încercări de analiză a sunetului* (*Schallanalythische Versuchen*, Heidelberg, 1928) ce înseamnă actul numirii, cum acesta presupune un „aer", care cuprinde totul, pătrunde totul, în care este integrat totul; cum omul inspiră acest aer şi odată cu el tot ce îl înconjoară, cum la expirare respirația devine sonoră şi cum aceste sunete conțin numele lucrurilor.

În munca sa de numire, limba este la fel de constantă precum inspirația şi expirația, la fel de omniprezentă ca „aerul" de care vorbeam.

Cu toate acestea, *nomen est omen*! Din limbă rezultă ceva, ea este o sămânță care poate încolți şi în această calitate este *cultivatoare*. Ştim şi simțim aceasta mai ales în mod naiv şi instinctiv, în momentele în care ne temem să nu producem ceva nedorit prin cuvânt. Obişnuim să spunem „Doamne fereşte!" şi încercăm prin orice act să împiedicăm puterea producătoare a cuvântului. Numim acest lucru superstiție, însă trebuie să fim convinşi că în această aşa-numită superstiție se ascunde o ştiință despre faptul că un cuvânt se poate împlini. Dacă cercetăm istoria semnificațiilor unor cuvinte precum *loben* (a lăuda), *geloben* (a făgădui), *glauben* (a crede), *erlauben* (a permite) şi toate cele care provin din rădăcina *leubh*, vom simți că ele indică mereu posibilitatea de a-şi însuşi sau de a zămisli ceva prin limbă. A promite reprezintă ceva mai mult decât manifestarea angajantă a unei intenții. Înseamnă: a vorbi în aşa fel încât să se înfăptuiască ceva – aşa cum în anumite părți ale Germaniei poate fi promis, invocat un spirit. Tot aşa se pot uni prin limbă focul şi apa, atunci când sunt descântate. *Λόγος σὰρξ ἐγένετο* – ştim cum un cuvânt se poate încarna şi locui printre noi. Prin ceea ce se obişnuia a fi numit magie, noțiune pe care pozitivismul a înțeles-o greşit şi a folosit-o şi mai greşit – trebuie înțeleasă aici munca zămislitoare a limbii, limba în calitate de cultivator. Şi din nou, a zămisli este aici o *rânduială* care nu stânjeneşte cursul

natural al lucrurilor, dar care se infiltrează şi este preluată în viaţa omului.

Aşa cum cultivă, limba şi *făureşte*; dacă un cuvânt se poate împlini, el poate şi să dea naştere la ceva nou, *reordonând*. Limba creează forme *poetizând* – în sensul propriu al cuvântului. Ceea ce a creat limba este la fel de solid precum ceea ce a creat meşteşugarul în domeniul vieţii. Îi cunoaştem pe Odiseu, Don Quijote, domnul Pickwick, cunoaştem aceste structuri formale ale limbii mai bine decât pe mulţi oameni din anturajul nostru personal. Pactul încheiat de Faust cu Diavolul şi valabilitatea sa au fost cercetate de jurişti cunoscuţi. Aceste persoane şi fapte pot aminti prea mult de anumiţi poeţi pentru a admite că ele au fost create de limbă. Îl menţionez atunci pe Serenissimus, care nu poate fi asociat cu niciun nume de poet, şi întâmplările ce fac subiectul snoavei din *Schildbürger* despre construirea primăriei fără ferestre, care sunt mai actuale poate chiar decât evenimentele politice curente.

Obişnuim să spunem că literatura se naşte acolo unde limba poetizează. Am găsit astfel o punte de legătură pe care o căutam la început. Şi ştim că limbajul, ca muncă reordonatoare, conduce nemijlocit la literatură, chiar atunci când această literatură nu provine de la un anumit poet sau nu este fixată într-o anumită operă de artă. Şi apoi vedem în acelaşi timp cum prin limbă sau prin literatură este cuprins, modificat şi înnoit ceva care – pentru a folosi un cuvânt îndrăzneţ – era dat în natură.

Un om viu, care este foarte vizibil în epoca sa, există în principiu în două moduri. Cunoaştem un Mussolini din reportaje, povestiri, anecdote – dar nu ştim în ce măsură el corespunde „adevăratului" Mussolini. Acest Mussolini *in natura* se află în acelaşi raport cu Mussolini literar ca grâul cu pâinea, el este pisat, măcinat, înmuiat, încălzit – el este poetizat, creat de limbă. El tânjeşte să fie interpretat, căci numai prin interpretare poate fi stabilit raportul dintre primul şi al doilea Mussolini.

Am ajuns astfel la a treia sarcină a limbii. Am vorbit despre împlinirea şi poetizarea limbii, corespunzătoare cultivării şi creării. În acest al treilea caz, cel al muncii de interpretare a limbii, folosim cuvintele *cunoaştere* şi *gândire*.

Omul se află în fața unei varietăți de fenomene, el descoperă asemănări, caută să găsească ceva comun tuturor. Să dăm un exemplu, făcând referire la cercetările lui Porzig („Bedeutungsgeschichtliche Studien", *Indogermanische Forschungen*, 10, 2) şi Ipsen („Besinnung der Sprachwissenschaft", *Indogermanisches Jahrbuch*, 11).

Omul îşi îndreaptă atenția asupra fazelor unui *corp ceresc* care, rotunjindu-se de la seceră subțire la disc, îi arată împlinirea unei forme, iar împlinirea în formă devine criteriul pe care îl foloseşte pentru a observa împlinirea timpului. El poartă în sine un *sentiment*, cuprins de dorința finalizării, şi o *străduință* de a rotunji gândul în formă. În acelaşi timp, recunoaşte cum îşi desfăşoară el însuşi forțele ca ființă vie în decursul acestei vieți. Dar cum şi pornind de unde poate el cuprinde unitar elementul comun din aceste

diversități, care semnifică pentru el o lume a dezvoltării şi împlinirii? Aici intervine limbajul; interpretând, el cuprinde toate acestea într-un semn; şi acest semn, mobil precum fenomenele şi totuşi cuprinzând în sine ansamblul fenomenelor în interdependența lor, devine acum centrul ordonator din care pleacă şi la care se întoarce orice împlinire. Numim rădăcină un astfel de semn.

Rădăcina este un cuvânt care – după cum vom vedea mai târziu – se raportează la o anumită stare spirituală, dar care nu apreciază just poziționarea centrală a semnului. Cu toate acestea, nu dorim să modificăm terminologia acolo unde nu este absolut necesar; în orice caz, rădăcina demonstrează cât de adânc în limbaj se află activitatea interpretatoare.

Rădăcina care stă la baza exemplului nostru se numeşte **men* – ne găsim aici în sfera cunoaşterii şi gândirii indo-europene. Din această ordine a lumii au fost denumite corpul ceresc *mond* (luna), intervalul de timp derivat *monat* (lună), sentimentul de dragoste cavalerească *minne*, efortul mental *meinen* (a crede, a socoti), ființa *mann* (bărbat) sau *menschen* (om). Dacă am aduce în discuție alte limbi indo-europene, am descoperi şi mai multe – începând cu latinescul *mens* sau cu grecescul *μαίνομαι*, *μάντις* şi *Maenade*.

Am vedea atunci cum acest **men* nu se constituie doar ca rădăcină, ci cuprinde formal şi aduce în cercul său şi elemente mai îndepărtate, interpretează lucruri foarte diferite, de la realități naturale până la instrumente: drept obiecte care – grație constituirii formei – sunt receptacule

ale energiei, astfel încât – pentru a da doar un exemplu – latinescul *semen*, îndepărtat etimologic de cuvintele menționate adineauri, se alătură doar prin terminația *mn* lucrurilor care, ca luna, se rotunjesc şi, împlinindu-se, îşi desfăşoară forțele.

Amintesc de piatra de temelie, în care este ordonată şi există nu numai orice acțiune de construire, dar şi tot ceea ce înțelege omul prin casă, şi vom înțelege că, pornind de la ceea ce am numit *rădăcină*, limba sugerează atât similaritățile dispuse radial, cât şi ceea ce se prezintă în alt mod, precum piesele de pe tabla de şah şi trupele de pe un câmp de luptă.

IV. Forme literare

Poate unora li se pare că imaginea lumii care este construită cultivând, făurind, interpretând, în care se găsesc agricultorul, meşteşugarul şi preotul şi în care limba îndeplineşte încă o dată munca lor seamănă prea mult cu o lume a produselor muncii, o lume a ogoarelor însămânțate, a grânelor măcinate, a pâinii coapte, a caselor construite, a temeliilor puse, pe scurt, o lume a obiectelor, o lume a amănuntelor.

Dacă aşa este, e suficientă o clipă de reflecție pentru a înțelege că în general lumea nu i se înfățişează astfel omului. Pentru el lumea este, luată ca un tot, cu diversitatea ei difuză, cu tumultul ei, cu brizanții ei, mai mult o sălbăticie şi un haos. Pentru a înțelege lumea, el trebuie să se adâncească în ea, trebuie într-un fel să diminueze numărul

nesfârşit al fenomenelor ei, trebuie să se angreneze în ea în alt mod. Omul şi lumea amintesc de basmul cu fata pusă în faţa unei grămezi de seminţe amestecate şi obligată să le aleagă într-o noapte. Cunoaştem continuarea poveştii: păsări sau insecte prietenoase îi vin în ajutor. Munca devine posibilă şi grămada dezordonată se transformă în grămăjoare ordonate, iar ceea ce se găsea în această grămadă este valorificat. Elementele confuze ale unei mari confuzii dobândesc formă proprie şi devin ele însele prin aşezarea împreună a celor de acelaşi fel. Când vrăjitorul apare la răsăritul soarelui, haosul se face cosmos.

Omul intervine în dezordinea lumii; aprofundând, reducând, reunind, el adună elementele conexe, desparte, împarte, analizează şi adună în grămăjoare esenţialul. Deosebirile se dispersează, echivocul este eliminat sau redus la univoc.

Cu toate acestea, ceea ce se întâmplă aici nu este – după cum vom vedea mai târziu – un basm. Ceea ce este grupat în dezordinea lumii nu deţine o formă în sensul în care seminţele diferite, un bob de mazăre sau de fasole, au o formă de la bun început; ceea ce este aici separat prin diferenţiere ia o formă proprie doar reunindu-se în timpul descompunerii. Şi tocmai acest proces trebuie observat. Elementele similare se asociază, dar nu constituie aici o mulţime de detalii, ci o diversitate ale cărei părţi se întrepătrund, se unifică, se contopesc şi dau astfel o configuraţie, o *formă* – o formă care poate fi înţeleasă ca

atare, concret, care deține o *valabilitate* proprie, o *coerență* proprie.

Acolo unde *limba* participă la constituirea unei astfel de *forme*, când intervine ordonator, reodonator într-o astfel de formă, când o remodelează, putem vorbi de *forme literare*.

LEGENDA SACRĂ[1]

I. Sfinții din *Acta Sanctorum*

Prima formă pe care am ales-o este *legenda sacră*, pentru că ea ni se dezvăluie ca un întreg bine delimitat într-un anumit sector al culturii occidentale: am în vedere legenda sacră creştină, aşa cum s-a dezvoltat în cadrul Bisericii catolice începând cu primele secole creştine şi s-a păstrat până astăzi. O observăm aici nu în posibilitatea cea mai cuprinzătoare a formei sale, în generalizarea ei cea mai mare, ci într-o particularitate complet distinctă.

Este avantajos să putem surprinde o formă într-un punct în care este realizată cu adevărat, în care este cu adevărat ea însăşi, adică, în cazul nostru, atunci când cercetăm legenda sacră în cercul şi în timpurile în care constituia lectura aproape exclusivă, acolo unde validitatea ei nu poate fi trecută cu vederea, unde reprezenta unul din punctele cardinale spre care omul putea privi, după care se putea ghida.

Desigur că acest avantaj prezintă şi pericolul său; fără o analiză mai detaliată, nu putem considera legenda sacră medievală o paradigmă şi nu trebuie să ne grăbim să

[1] În original: *Legende*. Pentru a se evita confuzia între cele două forme *Legende* şi *Sage*, *Legende* a fost tradusă prin „legendă sacră", iar *Sage* prin „legendă eroică" (n.tr.).

evaluăm conceptual imaginea pe care ne-am făcut-o despre ea, încât să considerăm că am schițat astfel legenda sacră în toate posibilitățile ei. Comparația este dificilă atunci când ne identificăm prea mult cu un fenomen particular. Totuşi, pericolul nu este atât de mare în acest caz, căci multe aspecte ale propriei noastre vieți şi ale vieții actuale în general ne despart de legenda sacră catolică, pe care o privim cu o oarecare detaşare.

Analizăm lumea legendei sacre medievale mai întâi superficial, aşa cum o cunoaştem din izvoare.

Ne stau la dispoziție rezumate ale povestirilor cu mărturii despre viața şi faptele sfinților reunite în culegeri mai mici sau mai mari încă din primele secole creştine. Astfel de *Acta Martyrum* sau *Acta Sanctorum* se regăsesc în întregul Ev Mediu, nu numai sub formă de cărți ce pot fi citite, dar şi în puternica influență pe care au exercitat-o asupra artelor plastice şi literaturii. Aici trebuie menționată, datorită autorității deosebite, *Legenda sanctorum* sau *Legenda aurea* – aici întâlnim pentru prima dată cuvântul „legendă" – a episcopului Jacopo da Varazzo, care a fost concepută pe la mijlocul secolului al XIII-lea şi timp de secole a oferit un model deosebit de structurare a legendei sacre conform regulilor artei şi a exercitat o influență puternică asupra nuvelei italiene.

Marea culegere propriu-zisă ce conține *Viețile* tuturor sfinților recunoscuți de Biserica catolică a fost începută într-o epocă importantă şi pentru definirea sfințeniei, în secolul al XVII-lea. A început-o un iezuit, Heribertus

Rosweidus din Flandra, şi a continuat-o după moartea sa un membru al aceluiaşi ordin, Johannes Bollandus. Le numim generic *Acta Sanctorum* sau *Bollandistele*. Opera nu este finalizată nici în zilele noastre. În sens strict, nici nu poate fi finalizată, pentru că numărul sfinților nu este limitat istoric în nici un fel: altfel spus, oricând pot fi şi sunt adăugați alții noi. Pentru că venerarea sfinților este legată de ritualul zilnic al Bisericii catolice, *Viețile* şi *Acta* sunt ordonate în funcție de zilele anului creştin. Cele două volume întocmite de Bollandus pentru ianuarie au apărut în 1643. În 1902, varianta originală se extinsese la 93 de volume. De atunci au mai fost adăugate altele; întreaga activitate este desfăşurată acum de o comisie, care publică încă din 1882 o revistă numită *Analecta Bollandiana*. În total, culegerea cuprinde aproximativ 25000 de vieți ale sfinților; trebuie luat în considerare aici că în nenumărate cazuri sunt transmise mai multe *vieți* ale aceluiaşi sfânt, care au fost editate fără excepție de bollandişti.

Această culegere ne oferă destul material: Evul Mediu, al cărui mod de a privi lumea (*Weltanschauung*), ca să folosim o formulă provizorie, conținea sfântul şi legenda sa sacră, a adunat *Viețile sfinților*, apoi a început să conştientizeze cum poate prelucra ştiințific sfântul în întreaga sa amploare şi varietate, bineînțeles, tot în cadrul Bisericii.

Sfântul şi sfințenia se află aici într-o lume specială, în care au un sens mai restrâns decât cel care li se atribuie în general, mai restrâns şi decât sensul pe care l-am acordat lui *întreg* şi *sfânt* în introducerea noastră.

II. Procesul de canonizare

Ce este sfântul, ce sunt sfinții, a căror viață este înfățișată într-un anumit mod în izvoarele menționate? Deşi pot fi priviți ca entități individuale, de sine stătătoare, ei formează împreună o colectivitate, bazată pe o coerență internă şi pe faptul că ansamblul lor reprezintă anul bisericesc.

Sfințenia este, aşadar, legată de instituția Bisericii; iar întrebarea „Ce este sfântul?" se transformă – pentru că trebuie să răspundem la ea ținând cont de această determinare – în alta, prima din punct de vedere metodologic, care pătrunde mai adânc sensul problemei: cum devine omul sfânt? Astfel, întrebarea este pusă nu pornind de la persoană, ci de la instituția prin care sfântul este recunoscut.

Această recunoaştere se produce într-o formă instituită şi fixată istoric, forma canonizării, care a fost reglementată definitiv de Papa Urban al VIII-lea (1623-1637, epoca alcătuirii *Acta Sanctorum*).

Canonizarea înseamnă *declaratio pro sancto* a unui „fericit" (beatus); a canoniza înseamnă „a înregistra în catalogul (canonul) sfinților" şi a atribui sfântului cultul cuvenit, care comportă şi pomenirea sa în rugăciunea pe care trebuie să o spună preotul la consacrarea euharistică în canonul liturgic.

Să analizăm procedura de canonizare în uz încă din timpurile lui Urban al VIII-lea.

Ea este îndeplinită de *Congregatio rituum*, congregație alcătuită dintr-un număr de cardinali şi de alți demnitari ai

Bisericii, şi este inițiată la propunerea oricăror oameni care sunt convinşi de sfințenia persoanei respective, de cele mai multe ori prin intermediul clerului local. De regulă, între moartea canonizabilului şi deschiderea procedurii trebuie să treacă o perioadă mai lungă (50 de ani). Procedura în sine îmbracă forma unui proces, şi anume a unui proces în instanțe. Mai întâi trebuie probat cu martori că persoana în cauză, numită *servus Dei* odată cu deschiderea procedurii, 1. a dat dovadă de virtuți eroice şi 2. a făcut minuni. Cercetarea este făcută mai întâi de către episcopul locului în care a trăit *servus Dei* şi este verificată apoi de *Congregatio rituum*. Dacă rezultatele acestei examinări sunt satisfăcătoare, se poate trece la beatificare (beatificatio).

După ce are loc beatificarea, cazul se mută la o instanță superioară – însă pentru ca acest lucru să fie posibil, trebuie să se întâmple noi minuni. Acestea sunt din nou verificate, procedura este inițiată din nou, sunt audiați martori, sunt prezentate contraargumente, până când, în sfârşit, după ce toate etapele sunt parcurse, papa îl proclamă *ex cathedra* pe *beatus* ca fiind *sanctus*: „*decernimus et definimus N. sanctum esse et sanctorum catalogo adscribendum ipsumque catalogo hujusmodi adscribimus statuentes ut ab universali ecclesia ... festum ipsius et officium devote et solenniter celebretur*".

Trebuie adăugat faptul că virtuțile atribuite „fericitului" şi supuse cercetării procesuale – cele teologale: *spes, fides, caritas* şi cele morale: *justitia, prudentia, fortitudo, temperantia* – corespund sistematicii şi conceptelor scolastice. Şi

noțiunea de minune, al doilea punct principal de tratat, este prezentată conform definiției scolastice: „*illa, quae a Deo fiunt praeter causas nobis notas miracula dicuntur*".

În tratatele care dezbat beatificarea şi canonizarea se face referire în mod expres la forma procesuală a procedurii. Conform acestora, motivele pentru beatificare şi canonizare trebuie tratate la fel de sever ca într-o procedură penală, faptele trebuie probate întocmai ca în cazul pedepsirii unei crime. Procurorul este de asemenea reprezentat în *Congregatio rituum*, fiind numit – ce-i drept, nu în mod oficial, ci colocvial – *advocatus diaboli*.

Astfel stau lucrurile cu crearea, recunoaşterea unui sfânt începând cu perioada lui Urban al VIII-lea. Dar înainte nu au existat sfinți? Dimpotrivă: ceea ce se întâmplă în secolul al XVII-lea sub influența Contrareformei, a Conciliului de la Trent, a ordinului iezuiților este doar reglementarea ultimă, fixă şi poate externă a unei proceduri care până la Reformă a avut loc de la sine în Biserica creştină. Forma procesuală severă, juridică reprezintă finalizarea unui proces cultural. Ceea ce decretează aici o instanță spirituală în virtutea atribuțiilor sale este formularea unei forme, iar această formulare este prezentată în aşa fel încât mai putem recunoaşte în ea forma şi o putem deduce din ea.

Înainte de toate, din ea putem deduce informațiile externe.

III. Virtute activă şi greşeală condamnabilă. Reificarea: minunea şi moaştele

Într-un cerc restrâns, delimitat local, trăieşte un om care atrage atenția semenilor prin felul său deosebit de a fi. Atitudinea sa şi modul său de viață sunt altfel decât ale celorlalți; el este mai virtuos decât alți oameni, dar virtutea sa nu este diferită doar cantitativ, ci şi calitativ de cele ale celorlalți oameni. Lucrul acesta devine limpede prin faptul că recunoaşterea unui sfânt are loc din şi prin forma procesuală; deja aici începem să înțelegem semnificația formei procesuale, comparația cu dreptul penal.

Un om poate fi mult mai rău decât vecinul său, fără ca dreptul penal să aibă vreun motiv de a se ocupa de astfel de oameni şi de „răutatea" lor. Doar atunci când această „răutate" se arată într-o anumită acțiune, se transformă într-o faptă, când devine activă, ca să spunem aşa, atunci ea devine, prin această acțiune şi în această acțiune, pasibilă de pedeapsă: numim această acțiune infracțiune şi definim în sens larg infracțiunea ca greşeală condamnabilă. În infracțiune, răufăcătorul se deosebeşte *calitativ* de alte persoane rele. Infracțiunea este cea care e pedepsită, iar dacă pedepsim infractorii, acest lucru se întâmplă deoarece justiția noastră identifică individul cu infracțiunea sa.

Prin urmare, procesul penal nu are de cercetat dacă inculpatul este rău, ci dacă există o infracțiune, un *crimen*.

Dacă inversăm lucrurile, avem procesul de canonizare. Doar că aici întâmpinăm dificultatea de a nu deține

un cuvânt care să exprime opusul infracțiunii şi nici nu putem transforma definiția „greşeală condamnabilă" în opusul său. Trebuie să ne mulțumim aici cu expresia *virtute activă* sau *virtute activată*. Definim atitudinea omului descris la început, a cărui virtute se deosebeşte calitativ de cele ale semenilor săi, ca *virtute activă*.

În legea noastră penală avem însă o prevedere fundamentală, „*nullum crimen sine lege*": legea scrisă este norma acțiunii condamnabile, aşa cum în continuarea „*nulla poena sine lege*" legea devine norma pedepsei. O astfel de lege nu poate exista în situația spirituală inversă, pentru care trebuie căutată o altă normă. Acest lucru are loc în două moduri.

În primul rând, procesul de canonizare se bazează, ca şi procesul penal, pe martori. Însă în timp ce în procesul penal martorii trebuie să se exprime numai cu privire la fapte, iar constatarea infracțiunii revine colegiului de judecată – oricare ar fi alcătuirea sa –, martorii din procesul de canonizare, care sunt într-un anumit sens şi experți, trebuie să mărturisească şi în ce măsură, după convingerea lor, este vorba în cazul lui *servus Dei* despre o virtute activă.

La aceasta se adaugă o normă mult mai importantă. Virtutea în calitatea sa activă este confirmată de sus, prin minune, prin „*quod a deo fit praeter causas nobis notas*". Şi de această dată există martori care nu trebuie să depună mărturie doar cu privire la fapte, ci şi să-şi exprime convingerea că s-au întâmplat cu adevărat minuni. Totuşi,

decizia finală asupra existenței puterii de a face minuni, a sfințeniei le aparține judecătorilor spirituali.

Am urmărit astfel procesul sfântului în prima sa parte: până la *beatificare*. După cum am menționat deja, trebuie să se scurgă mulți ani de la moartea lui *servus Dei* până la beatificarea sa şi mai mulți încă până la termenul la care procesul lui *beatus* este reluat de o a doua instanță pentru canonizare. Şi în această perioadă confirmarea divină trebuie să se manifeste în continuare prin noi minuni, independent de persoana celui beatificat.

Cum şi unde au loc aceste minuni *postume*, despre care trebuie să relateze şi de astă dată martori din mediul apropiat al lui *beatus*? La mormântul său, în locul unde a trăit, prin hainele pe care le-a purtat, prin lucrurile pe care le-a atins sau care l-au atins, prin sângele său, prin părțile corpului.

Şi ce semnifică ele? S-a spus odată, cu o oarecare naivitate, că „un popor cu adevărat catolic acordă mai multă importanță sfinților morți decât celor vii". Unele povestiri din Evul Mediu confirmă această idee. Citim la Petrus Damianus, în *Viața sfântului Romuald*, că locuitorii Cataloniei au încercat să-l convingă să rămână în țara lor pe italianul care locuia acolo şi pe care îl considerau sfânt încă din timpul vieții; nereuşind, au trimis ucigaşi să-l omoare, pentru a-l păstra măcar mort, „*pro patrocinio terrae*", pe cel pe care nu l-au putut reține în viață. Din această poveste şi din altele asemănătoare reiese semnificația minunii postume.

Virtutea activă trebuie să se împlinească, ea poate fi concepută ca detaşată nu doar de individul viu, ci şi de viaţă în general; abia atunci când devine independentă după moartea individului, se bazează cu adevărat pe ea însăşi, ajunge la deplina putere proprie. Virtutea activă s-a reificat.

Dreptul penal prevede un termen de prescripţie: după un anumit timp, infractorul nu mai poate fi pedepsit pentru fapta sa, infracţiunea se prescrie – un alt exemplu al faptului că legislaţia noastră penală pleacă în definitiv de la premisa identificării infractorului cu infracţiunea. Au fost însă timpuri când trupul ucigaşului, care s-a sustras toată viaţa pedepsei, era dezgropat pentru a fi spânzurat, tras pe roată – vremuri când infracţiunea supravieţuia şi putea şi trebuia să fie pedepsită, chiar dacă infractorul nu mai era printre cei vii. Aşa trebuie să ne reprezentăm virtutea sfântului după moartea sa. Ea există, trăieşte, este confirmată întocmai nu în individ, ci în ea însăşi. Prescripţiei din codul penal modern îi putem opune „eternizarea" procesului în canonizare.

După perioada de confirmare, în care virtutea activă a început o viaţă proprie, iar *servus Dei* şi această virtute activă a sa au fost despărţiţi unul de altul, o nouă instanţă o anexează din nou, în alt mod, deţinătorului ei. Această reunire semnifică procesul canonizării, canonizarea. *Servus Dei* a devenit *venerabilis, beatus*, el se află pe lumea cealaltă printre morţi. Acolo se reîntoarce la el virtutea sa care şi-a câştigat independenţa, s-a obiectivat. *Beatus* şi virtutea

activă capătă o nouă formulare: el devine *sanctus*, iar sărbătoarea şi cultul său trebuie celebrate „*devote et solenniter*" în întreaga Biserică, el şi-a dobândit personalitatea cerească. Această reunire a transformat însă *virtutea* sa într-o *putere*. Amintesc aici că *virtus*, însemnând deja la romani virtute şi forță sau putere, în latina medievală poate însemna *miraculum*, iar *Tugend* (virtute) este înrudit cu *taugen* (a fi apt). Dacă minunea semnifica la început confirmarea virtuții, ea devine acum semnul puterii. Dacă la început avea loc prin intermediul lui Dumnezeu, pentru a desemna sfântul, ea are loc acum prin sfânt, din porunca şi cu acordul lui Dumnezeu, pentru cineva sau pentru ceva. Te poți pune pe tine sau bunurile tale sub protecția sfântului, el poate fi chemat, rugat să facă o minune.

Această putere se manifestă încă o dată, ce-i drept, nu independentă pe de-a-ntregul, dar desprinsă de persoana sfântului.

Minunea de după moartea sa este legată de un obiect, acesta – veşmânt, mormânt, instrument de tortură – a depus mărturie pentru existența lui *servus Dei*, aşa cum minunea a dovedit existența lui. Acest obiect era absolut necesar în timpul în care individul fizic era mort, dar virtutea lui activă era încă vie. Obiectul, pe care îl numim în mod obişnuit moaşte, trebuie să îl reprezinte în absență. Cum altfel ar putea fi recunoscut cel a cărui virtute a fost confirmată printr-o minune într-un cerc oarecare, cum s-ar putea înțelege că ceea ce Dumnezeu a făcut de nepătruns se referă totuşi la această persoană? Aşa cum însă moaştele îl

reprezintă acum pe *servus Dei* în absența sa ca făcătoare de minuni, ele îl pot reprezenta şi după ce acesta se află în ceruri ca *sanctus*. Ele pot atrage şi emana din nou tot ceea ce ține de sfânt şi de sfințenia sa, într-un anumit sens pot să fie ele însele sfinte şi să devină purtătoarele puterii.

De dragul clarității, evidențiem încă o dată acest raport. Ceea ce reprezenta acest sfânt ca persoană,

după ce a fost văzut mai întâi într-un mediu uman ca înfăptuitor al virtuții, iar confirmarea virtuții sale a fost cunoscută prin minune;

după ce, în al doilea rând, caracterul activ al virtuții sale a fost cunoscut şi confirmat în mod independent după decesul său;

după ce, în al treilea rând, a fost reunit cu virtutea sa într-o formă divină nou creată şi înzestrat cu putere,

toate acestea pot fi atribuite şi unui obiect, pot fi semnificate şi de moaşte.

IV. Îndeletnicirea spiritului legată de legenda sacră; *imitație* şi *imitabil*

După ce am observat formula devenirii sfântului în procesul de canonizare şi forma corespunzătoare acestei transformări pe pământ şi în ceruri, ne regăsim din nou în fața întrebării: ce înseamnă toate acestea? Ce îl determină pe om să îşi vadă semenii în acest fel? Din ce succesiune de idei, din ce atitudine față de viață, din ce îndeletnicire a spiritului se naşte acea lume a formelor, în care persoanele devin sfinți, obiectele moaşte, şi în care vorbim de minuni – acea formă de viață care a fost învestită în procesul de canonizare ca paralelă ierarhică pentru un proces al vieții?

Ce ne surprinde mai întâi la modul în care se „naşte" un sfânt este cât de puțin participă el însuşi – trebuie să mă exprim din nou cu precauție – la acest proces.

În niciun caz el nu se comportă pasiv ca personalitate. Câteodată, naşterea sa îi este vestită dinainte mamei, care vede o lumină strălucitoare sau un semn asemănător. Şi imediat ce se naşte, ființa sa se concentrează în acțiune. Există sfinți care chiar din leagăn îşi împreunează mânuțele pentru rugăciune. În copilărie se deosebesc de cei de vârsta lor prin evlavie, prin faptele lor bune. Şi mai târziu ni se dezvăluie puterea lor activă, ei acționează neîncetat. Există sfinți curajoşi care luptă cu ispite, cu duşmani diabolici, cu diavolul sau care înfruntă un tiran păgân. Există sfinți harnici, care scriu nenumărate cărți plăcute lui Dumnezeu sau cutreieră neobosiți lumea pentru a converti prin

predică păgânătatea. Există sfinți care îndură cu bucurie torturile la care sunt supuşi şi cer în mod eroic altele şi mai grele. Ei sunt cu siguranță activi, totuşi nu iau parte la procesul de sanctificare care se petrece mai întâi în viață şi se reflectă apoi în procedura îndeplinită de *Congregatio rituum*. Putem spune că, deşi sunt personaje principale în aceste două procese, cel al vieții şi cel de canonizare, ei sunt în ambele cazuri judecați în contumacie.

Mai exact, nu avem senzația că sfântul există prin sine şi pentru sine, ci prin comunitate şi pentru comunitate: în cercul restrâns în care este observat, mai târziu pentru *ecclesia universalis* şi chiar atunci când umblă printre morți în lumea de dincolo sau stă pe altar împodobit cu atributele sale.

Ce semnifică el pentru comunitate?

Binele şi răul pot fi distinse, dar nu pot fi măsurate. Ele sunt măsurabile doar atunci când capătă formă prin sfânt ca virtute activă, prin infractor ca greşeală condamnabilă. Doar atunci când le-am întâlnit în persoane le putem detaşa de purtătorii lor în autonomia lor măsurabilă: sfinții şi infractorii sunt, aşadar, *persoane în care binele şi răul se reifică într-un anumit mod*.

Iată de ce o comunitate nu se întreabă cum se simte sfântul atunci când este evlavios, când acționează, când suferă. În acest sens, sfântul nu este pentru ea un om ca toți oamenii, el este un mijloc de a vedea virtutea reificată, obiectivată în cel mai înalt grad, până la puterea divină. De aceea sfântul lipseşte de la procesul său, de aceea există

mereu martori care îşi exprimă, ca reprezentanți ai comunității, convingerea lor că reificarea s-a petrecut, că ea a fost confirmată prin minune – convingere a cărei justețe este autentificată apoi, la rândul ei, de autoritatea ecleziastică.

Ce se câştigă prin faptul că virtutea devine în acest mod măsurabilă, palpabilă, care este acel mod anume prin care ea se reifică în sfânt?

Ajungem astfel la abordarea acelei îndeletniciri a spiritului care vizează sfântul. Putem face bine şi rău, fără a şti cu exactitate cum ar trebui să fim apreciați, în ce direcție ne îndreptăm. De-abia atunci când virtutea devine măsurabilă, palpabilă, comprehensibilă, abia când o avem în fața noastră în persoana sfântului, în mod necondiționat şi nelimitat, avem o unitate de măsură sigură: sfântul ne aduce la conştientizarea a ceea ce dorim să facem, să învățăm şi să fim pe calea virtuții; el însuşi este această cale spre virtute, îl putem urma personal.

Pentru a defini îndeletnicirea spiritului din care ia naştere ceea ce numesc eu o formă – în acest caz, forma legendei sacre –, este necesar să introduc acum cuvinte-indicativ, cuvinte care nu „semnifică" în întregime, ci doar „indică", arată o direcție.

Întrucât nici germanul *folgen* (a urma), nici *nachahmen* (a imita) nu exprimă îndeajuns această direcție, voi face apel la termenul latin folosit şi în Evul Mediu, *imitatio*.

Din punct de vedere etimologic, *imitor* este înrudit cu *aemulus* = emul (*aemulor*, a încerca să egaleze) şi cu *imago* = imagine. Pe lângă etimologia savantă, există şi *derivarea*

populară. Astfel, Evul Mediu a corelat *imitari* cu *immutare*: a te schimba în aşa fel încât te transformi în altceva.

Sfântul, în a cărui persoană se reifică virtutea, este o figură în care mediul său mai restrâns şi mai larg află imitaţia. El reprezintă cu adevărat personajul pe care putem încerca să-l egalăm şi, în acelaşi timp, este dovada că, imitându-l, activitatea virtuţii se împlineşte cu adevărat. Aflat pe cea mai înaltă treaptă a virtuţii, el nu poate fi ajuns; totuşi, prin materialitatea sa se situează în sfera noastră. El este o figură prin intermediul căreia percepem, trăim şi recunoaştem ceea ce ne apare ca dezirabil din toate punctele de vedere şi care ne demonstrează totodată posibilitatea activităţii – pe scurt, el este un *imitabil*.

Pornind de la sfânt, pe care l-am observat îndeaproape în devenirea sa, ni se dezvăluie priveliştea lumii care l-a constituit în individualitatea sa. În întregul Ev Mediu, vom găsi pretutindeni aceleaşi imagini: pe o colină abruptă se află o biserică, iar urcuşul spre ea este împărţit în paisprezece părţi. Fiecare parte reprezintă o anumită etapă a patimilor lui Hristos. Credinciosul parcurge acest itinerar retrăind, în fiecare etapă, batjocura, caznele, purtarea crucii. El nu le trăieşte doar ca amintire a celor întâmplate, ci le trăieşte la propriu, îndură patimile, este batjocorit la rândul său, supus la cazne, ajută la purtarea crucii. El se uneşte, pe cât îi este posibil unui om, cu inimitabilul, devine *aemulus Christi*, este primit acolo sus în biserică, la rândul ei *imago Christi*, este deci primit în Hristos. Un pelerinaj la un loc unde odihneşte un sfânt sau unde acesta

este reprezentat prin moaştele sale nu este altceva decât o repetare a drumului spre sfinţenie – bineînţeles, pe cât îi este posibil unui ne-sfânt. Dacă la sfârşitul drumului sfântul oferă ceea ce pelerinul spera să obţină de la el prin călătoria sa, de exemplu vindecarea de o boală, acest lucru se întâmplă pentru că pelerinul s-a identificat, în sens restrâns, cu sfântul însuşi.

Şi cruciadele poartă această semnificaţie a unui pelerinaj. Ele sunt legate, fără îndoială, de marile migraţii germanice prin care s-a format Occidentul, fiind înrudite în egală măsură cu migraţia popoarelor şi cu călătoriile de explorare de mai târziu. Dar se deosebesc atât de primele, cât şi de ultimele prin caracterul imitativ, care se manifestă atât în scopurile, cât şi în mijloacele lor. Chiar dacă se îndreaptă spre Orient, spre Spania sau spre Palestina, ele stau sub semnul *imitatio Christi*: „şi cel ce nu-şi ia crucea şi nu-mi urmează mie nu este vrednic de mine". Cavalerii îşi cos crucea pe spinare şi fac un pelerinaj grandios şi războinic, al cărui ultim scop sunt moaştele cele mai importante, mormântul lui Hristos, care îl semnifică la rândul său pe Hristos însuşi.

În acest mod pot fi înţelese cele mai importante acţiuni şi persoane ale creştinătăţii, liturghia, Maria şi Isus însuşi, fără ca astfel semnificaţia lor religioasă să fie epuizată total. Isus înseamnă cu siguranţă şi altceva, dar el este şi „cel mai mare sfânt", ai cărui *aemuli* sunt ceilalţi sfinţi. Întâmplările din viaţa lui Isus pot fi înţelese la rândul lor imitativ, când sunt interpretate ca împlinirea unui

discurs anterior, ca în Evanghelia după Matei: „Atunci s-a împlinit ceea ce se spusese prin Ieremia proorocul", sau când aceste întâmplări din Noul Testament sunt privite ca repetarea unor evenimente din Vechiul Testament, jertfirea lui Isus pe cruce, de exemplu, este prefigurată în jertfa lui Avraam.

Ar trebui să analizăm o parte considerabilă din lumea Evului Mediu dacă am dori să stabilim în detaliu toate straturile în care este înmagazinată în viața omului medieval îndeletnicirea spiritului cu imitația, această îndeletnicire a spiritului cu *aemuli*, *imagines*, care nu se limitează în nici un caz la viața religioasă. Situația este mereu aceeaşi: într-o persoană, într-un lucru, într-o acțiune se împlineşte şi se reifică o altă realitate, reificare ce dă mai departe altora posibilitatea de a intra şi de a fi acceptate în această realitate.

V. *Persoană, obiect, limbă. Viețile sfinților* şi biografia istorică

Această formă care se înfăptuieşte în viață se înfăptuieşte din nou în limbaj. Avem *sfântul*, avem *moaştele* sale, avem *legenda sa sacră*; avem *persoana*, avem *lucrul*, avem *limbajul*. În toate trei are loc această îndeletnicire a spiritului, această lume a imitației.

Legenda sacră catolică occidentală are o formă finită – fapt datorat siguranței cu care autoritatea bisericească a observat şi a interpretat ierarhic tot acest proces: ea redă biografia sfântului, superficial spus, povestea sa – ea este *viața sfântului*.

Această *viață* ca formă verbală trebuie să decurgă însă în aşa fel încât să corespundă în toate privințele celor întâmplate în viața reală, această existență trebuie să se petreacă încă o dată în limbaj. Nu este îndeajuns să relateze nepărtinitor evenimente şi acțiuni, ci trebuie să le lase pe acestea să devină prin ea forma care, pornind de la ea, este realizată din nou. Ea trebuie să înlocuiască pentru ascultător sau cititor tocmai ceea ce reprezintă viața sfântului, trebuie să fie ea însăşi imitabilă. De aceea viața unui om arată altfel în *viețile sfinților* decât în ceea ce numim noi biografie „istorică". Obişnuim – „istoric" vorbind, şi vom clarifica mai târziu ce înțelegem prin asta în sensul de formă – să percepem viața unui om ca un continuum, ca o mişcare ce decurge neîntrerupt de la un capăt până la celălalt şi în care tot ceea ce se întâmplă se raportează

întotdeauna la ceva precedent. Dacă legenda sacră ar înfăţişa viaţa unui sfânt în acest mod, ea nu şi-ar îndeplini scopul. Ea trebuie să realizeze activarea virtuţii, trebuie să arate cum a fost confirmată activitatea virtuţii printr-o minune. Pentru ea nu este important contextul vieţii umane, ci doar momentele în care binele se reifică.

Vieţile sfinţilor, legendele sacre în general, despart „istoricul" în componentele lui, umplu aceste componente cu valoarea imitabilităţii şi le reconstruiesc din nou într-o ordine dictată de aceasta. Legenda sacră nu cunoaşte deloc „istoricul", ci cunoaşte şi recunoaşte doar virtutea şi minunea. Acolo unde sfântul nu este un mijloc de a ilustra reificarea virtuţii, unde nu poate fi apreciat ca imitabil, tocmai acolo el nu este un sfânt şi nu este reprezentat ca sfânt prin forma verbală curespunzătoare.

Există sfinţi care – desigur, neconştientizând sfinţenia lor, ci acţionând uman, autobiografic – şi-au documentat propria viaţă. Mă refer la *Confesiunile Sfântului Augustin* – sau, mai bine spus, ale Părintelui Bisericii Augustin. Aceste confesiuni nu seamănă deloc a legendă sacră, nu pot fi cuprinse în *Acta Sanctorum*. Pe de altă parte, există biografii ale sfinţilor din timpuri în care forma legendei sacre nu mai era în totalitate actuală, în care Biserica impunea legendei sacre exigenţe istorice. Aici poate fi observată lupta a două forme şi se poate vedea în acelaşi timp că, de îndată ce ceva este ilustrat istoric, posibilitatea imitaţiei încetează, forma este anulată. Particularitatea biografiei istorice este tocmai aceea de a-i lăsa individului propria personalitate astfel

încât ne poate servi drept exemplu, fără să ne ofere însă posibilitatea de a fi integrați în ea. Totuşi, atunci când descrierea vieții decurge astfel încât personalitatea istorică nu mai este total închisă în ea însăşi, atunci când este construită astfel încât suntem înclinați să intrăm în ea, devine legendă sacră.

Putem observa acelaşi fenomen şi în figura lui Frederic cel Mare.

Limbajul nu ar fi limbaj şi forma verbală nu ar fi formă verbală dacă nu s-ar împlini independent în ele ceea ce se petrece şi în viață. Astfel, forma verbală nu este doar capabilă să reprezinte viața unui sfânt într-o formă corespunzătoare, ci şi să constituie sfântul.

După ce am observat procesul devenirii unui sfânt în viață şi în forma verbală, voi intra mai în amănunt şi, cu ajutorul unui exemplu, voi ilustra această devenire şi ființare verbală ale unei forme, în cazul de față, ale legendei sacre.

VI. Exemplu: *fizionomia verbală, construcție triplă.* Legendă sacră şi *Viețile sfinților*: formă potențială şi formă actuală. *Forma simplă. Forma simplă actualizată*

Citim următoarele în faptele martirilor:

La sfârşitul secolului al III-lea, în partea de est a Imperiului Roman, un bărbat provenind dintr-o familie creştină intră în armata romană, se remarcă în războaie şi obține cele mai înalte grade militare. Împăratul se hotărăşte să persecute creştinii, anturajul său este de acord, doar acest bărbat i se opune. Împăratul, turbat de mânie, ordonă să fie prins şi schingiuit pe o roată cu lame ascuțite. O voce din cer îi strigă martirizatului: „Nu te teme, eu sunt cu tine", şi o apariție divină în veşminte albe îi întinde mâna. Mulți se convertesc, chiar şi unii din camarazii săi de război. Este schingiuit din nou, se întâmplă noi minuni. Este dus în templul lui Apollo pentru a-i închina un sacrificiu zeului. Dar el spune: „Vrei să primeşti jertfă de la mine?" şi face semnul crucii. Din chipul cioplit al zeului răspunde o voce: „Nu există niciun zeu în afară de cel pe care îl propovăduieşti". Martirul spune: „Cum îndrăzneşti atunci să zăboveşti în prezența mea? Du-te şi te închină la Dumnezeu cel adevărat". Din gura divinității păgâne iese un urlet sălbatec şi jalnic şi chipul crapă, sfărâmându-se în bucăți. Creştinul este lovit şi schingiuit din nou de preoții păgâni, în cele din urmă fiind decapitat la ordinul împăratului.

În cele arătate mai sus este clar că avem de-a face aici cu o relatare despre o virtute activă, o minune, un sfânt. În continuare punem pe aceeaşi treaptă cu această relatare – care redă schematic ceea ce găsim cu puține deosebiri în mai multe fapte ale martirilor – o scurtă privire de ansamblu asupra întâmplărilor de atunci, din care a luat naştere şi cărora le corespunde.

Ne aflăm în epoca persecuțiilor lui Dioclețian împotriva creştinilor. Văzând în extinderea comunității creştine un pericol pentru vasta reorganizare a Imperiului Roman, Dioclețian hotărăşte în anul 303, îndemnat de anturajul său, să decreteze pedepse extrem de severe împotriva adepților la creştinism. Existau însă creştini în toate cercurile, chiar şi printre cei mai înalți funcționari ai armatei şi ai curții; ştim că un *praepositus cubiculi* Dorotheus şi tovarăşul său Gorgonius au fost executați. Desigur, cei mai curajoşi dintre creştini l-au înfruntat pe împărat. Istoricul creştin Eusebius povesteşte cum în Nicomedia, unde a început persecuția, un înalt funcționar, al cărui nume îl trece sub tăcere, a rupt edictul publicat, folosind cuvinte sfidătoare. Au urmat întemnițări, torturi, execuții în toate regiunile imperiului, care sunt continuate şi sub urmaşii lui Dioclețian, Galerius şi Maximinus Daia. Bisericile au fost arse până la temelii, proprietățile bisericeşti confiscate. Mii de adepți abjură, mulți îşi păstrează credința. Dar chiar înainte de moartea lui Dioclețian, care se retrage de la domnie în 305, Constantin ia măsuri şi în anul 313 este emis edictul de toleranță de la Milano; în 325 se desfăşoară deja Conciliul

de la Niceea. Creştinismul a învins, religiile de stat romane sunt pe cale de dispariție.

Să observăm în continuare în ce mod deosebit a luat naştere relatarea noastră din această întâmplare, în ce mod deosebit ea corespunde acestor întâmplări, acestor procese, acestor fapte; vom vedea astfel că ceea ce am numit cu un cuvânt neutru (relatare) trebuie să se numească de fapt *legendă sacră*.

Întâmplările diverse ale creştinilor persecutați, întemnițați, martirizați trebuie aduse la un numitor comun rezumând pe scurt: *o roată cu lame ascuțite*; opoziția – manifestă în toate cercurile şi clasele – dintre diversitatea religiilor romane de stat şi noua religie unitară este: *martirul este dus în templul cu mulți idoli ciopliți*; rezistența creştinilor se numeşte: *el se adresează zeilor ciopliți, ei îi răspund şi i se supun*; inutilitatea prigonirilor şi victoria creştinismului sunt: *chipurile cioplite se crapă, sfărâmându-se în bucăți*; când creştinul supraviețuieşte prigonirii şi torturii, se spune: *o voce divină îl strigă* sau: *o apariție divină în veşminte albe îi întinde mâna.*

Este ca şi cum multitudinea şi diversitatea întâmplărilor s-ar cristaliza şi ar lua chip, ca şi cum mai multe fenomene similare ar fi prinse şi răsucite împreună într-un vârtej astfel încât se contopesc într-un concept, constituie un concept. Când se spune: *o roată cu lame ascuțite* – nu ne este pe deplin limpede modul în care un om poate fi, astfel, torturat, însă este imposibil de cuprins înțelesul deplin al torturii sufleteşti şi trupeşti mai bine decât printr-o *roată cu*

lame ascuțite. Şi câte nu se află într-un *zeu care se crapă, sfărâmându-se în bucăți*!

Dar ce se întâmplă în acest proces al prefacerii? Ce împarte aici întâmplările într-un fel de unități finale indivizibile şi impregnează aceste unități, ce intervine selectiv în poveste şi fixează cele întâmplate în noțiuni? Este limbajul; această *roată cu lame ascuțite*, acest *zeu care se crapă, sfărâmându-se în bucăți* sunt plăsmuiri verbale, configurații lexematice. Se petrece un fenomen în care sunt reunite cele două funcții verbale: a indica şi a ilustra. Are loc o contopire perfectă între exprimare şi semnificare.

Se repetă astfel, la un al doilea nivel, un proces care s-a desfăşurat deja odată cu formarea limbii *în sine*. Aici limbajul se consolidează grație unităților evenimențiale într-o primă formă literară. Este a doua naştere a unui principiu care va renaşte, din nou, la un al treilea nivel, atunci când printr-un proces unic, irepetabil, forma se recristalizează şi se împlineşte *definitiv* într-o operă de artă, într-o formă artistică.

Prin urmare, acolo unde sub dominația unei îndeletniciri a spiritului diversitatea existenței şi întâmplărilor se condensează şi se configurează, acolo unde acestea sunt cuprinse de limbă în unitățile lor ultime, indivizibile, exprimă şi semnifică în acelaşi timp existența şi întâmplările în configurațiile lexematice, vorbim de naşterea formei simple.

Nu este uşor să denumim aceste configurații, pe care până acum le-am numit unități evenimențiale cuprinse în

limbă. Acolo unde istoria literaturii tratează aceste probleme, fără a le înțelege pe de-a-ntregul, obişnuieşte a vorbi într-o terminologie imprecisă despre „motive". Însă acest termen denumeşte de regulă şi condițiile material-istorice sau chiar materialul „preformat" al operei de artă. *Motiv* este un cuvânt periculos. *Motiv* înseamnă mai întâi cauză, determinare, ceva ce declanşează altceva. În acest ultim sens, cuvântul ar putea fi folosit aici doar în caz de nevoie. Configurațiile noastre cauzează cu siguranță ceva, în măsura în care cele întâmplate sunt imaginabile doar prin ele însele, pornind de la o îndeletnicire a spiritului. Totuşi, nu acesta este primul lor sens, sensul lor profund. S-a ajuns la această expresie prin intermediul muzicii, unde motivul desemnează „cel mai mic element caracteristic" al unei configurații artistice. Scherer l-a folosit pentru prima dată cu această semnificație în poetica sa. Chiar şi aşa, nu îl putem prelua aici. Nietzsche defineşte motivul muzical drept „fizionomia particulară a afectului muzical". Într-adevăr, o fizionomie particulară a limbii este ceea ce am numit până acum întâmplările cuprinse în termeni, unitățile încărcate de sens.

În continuare vom folosi în acest sens noțiunea de fizionomie particulară verbală sau, pe scurt, fizionomie verbală.

În exemplul nostru, fizionomiile particulare verbale sunt: *roată cu lame ascuțite*, *voce divină*, *o apariție în straie albe care întinde o mână de ajutor*, *zei care cărora li se vorbeşte*, *zei*

care se supun semnului crucii, *imagini de idoli care se sfărâmă* ş.a.m.d.

Aceste fizionomii verbale, aşa cum ne apar în totalitatea lor, nu redau totuşi un anumit sfânt, ci mai întâi un creştin evlavios din timpul unei prigoane, un sfânt martir *în general*; vedem aceleaşi fizionomii verbale reapărând, mereu în acelaşi fel, într-un mare număr de fapte ale martirilor. Ele sunt însă plasate în aşa fel încât pot fi în orice moment orientate şi unite într-o manieră determinată spre a dobândi o relevanță *actuală*. În cazul nostru, din fizionomiile în care s-au cristalizat întâmplările din timpul persecuțiilor lui Dioclețian împotriva creştinilor a rezultat nu *un sfânt martir*, ci *Sfântul Gheorghe*; cu alte cuvinte, fizionomiile se orientează în aşa fel încât devin în totalitatea lor actuale într-o singură persoană, iar această actualizare creează un anumit sfânt.

Observăm deci că o formă ființează în două moduri, unul raportându-se la celălalt ca o problemă de şah la soluția ei. În problemă este dată şi conținută o posibilitate, în soluție este realizată această posibilitate printr-o anumită întâmplare. Ceea ce am numit *legendă sacră* nu este în primul rând altceva decât dispunerea precisă a fizionomiilor într-un anumit domeniu. Ceea ce numim *Viața Sfântului Gheorghe* este realizarea unei posibilități date şi conținute în legenda sacră. Într-o terminologie scolastică, s-ar putea spune că ceea ce există *potentialiter* în legenda sacră este redat *actualiter* în *Viața sfântului*. Clarificăm raportul celor două modalități în care putem observa

această formă, transpunând-o pentru o clipă în viață: pornind de la o îndeletnicire a spiritului, legenda sacră *trebuie* să se fi născut din demersul lui Diocleţian împotriva creştinilor; acolo unde această legendă sacră fie era legată de o personalitate corespunzătoare ei din viață, fie crea de la sine o astfel de personalitate, ea devenea *Viața* acestei persoane aparte.

Vom vedea şi în cazul celorlalte forme cât de necesar este să deosebim cele două modalități. Pe prima o numesc *formă simplă*, pe a doua, *formă simplă actualizată*. Şi repet faptul că acolo unde vorbesc despre o *formă simplă*, fizionomiile verbale – în care, pe de o parte, procesele vieții s-au cristalizat sub dominația unei îndeletniciri a spiritului într-un anumit mod şi care, pe de altă parte, cultivă, creează şi interpretează procesele vieții pornind de la această îndeletnicire a spiritului – sunt astfel adunate, încât în orice clipă pot dobândi o orientare particulară şi o relevanță actuală. În acest caz, când forma simplă poate fi realizată în mod distinctiv în orice clipă şi poate căpăta sens în prezent, avem o *formă simplă actualizată*. Legenda sacră este formă simplă; o legendă sacră, spre exemplu *Viața Sfântului Gheorghe*, este formă simplă actualizată.

VII. Exemplu extins: Sfântul Gheorghe

Să ne îndreptăm acum atenția asupra acestui sfânt particular, *Sfântul Gheorghe*, despre a cărui existență „istorică" nu se ştie nimic.

Pornind de la acea îndeletnicire a spiritului pe care am numit-o imitație, procesele vieții s-au cristalizat în fizionomii verbale, fiecare dintre ele fiind stocată în aşa fel încât putea fi identificată, accesată şi preluată. În totalitatea lor, ele erau orientate astfel încât prin legătura cu o personalitate deveneau prezente, actuale. În acest caz ne este indiferent dacă făceau referire la o persoană reală sau dacă era vorba despre o persoană creată de ele. Cert este că persoana care a luat naştere exprimă şi semnifică astfel toți oamenii care au fost într-o atare situație şi că această persoană a oferit posibilitatea de a fi urmată; că ea era un imitabil.

Aşa a apărut şi a evoluat soldatul creştin, creştinul soldat, cavalerul creştin Sfântul Gheorghe. Peste tot unde apar împreună cele două noțiuni – războinic şi creştin – sau îndatoriri – a curajului şi a credinței –, ne apare acest sfânt exemplar şi inimitabil – o figură ce răspunde în totalitate necesității imitative. Şi aşa începe drumul său din antichitatea târzie în lumea occidentală. Constantin este cel dintâi care îi construieşte o biserică. Iar la nici două secole după Dioclețian, când lupta şi catolicismul s-au reunit în Franța, apare tânărul luptător. Clotilda, catolică burgundă, îşi convinge soțul, Clovis, devenit la rândul lui creştin, să

introducă cultul Sfântului Gheorghe. El vine în persoană, aceasta însemnând că moaştele sale sunt strămutate din Orient la Paris – acum el este aici şi e ca şi cum bisericile din Palestina şi Bizanț au migrat încoace odată cu el.

Încetul cu încetul, la sfârşitul primului mileniu şi începutul celui de-al doilea, figura şi misiunile sale se modifică, el capătă o nouă configurație. Chiar şi raportul dintre datoria soldatului şi datoria creştină s-a schimbat. Războinicul care se oferă pasiv călăului pentru a-şi mărturisi credința se transformă în campionul credinței, care atacă efectiv duşmanii credinței sale şi îi învinge. Sfântul Gheorghe nu mai este martir, el devine ucigaşul de balauri şi eliberatorul fecioarei.

Pentru a clarifica în întregime acest fenomen trebuie să menționăm aici, alături de relatările faptelor martirilor, pe care le-am expus schematic, cealaltă tradiție literară despre Sfântul Gheorghe. Ea este vastă şi larg răspândită; cercetarea cea mai recentă îi aparține lui Krumbacher şi s-a concretizat într-un tratat publicat postum, *Sfântul Gheorghe în tradiția greacă* (München, 1911). Aceasta ne-ar duce însă prea departe – oricât de tentant ar fi în sine un atare demers. Putem doar să indicăm punctele principale ale acestui fenomen curios. Sfântul martir, care îşi are originea ca *miles christianus* în întâmplări de la sfârşitul antichității, din timpul lui Dioclețian, trebuie să fi fost contopit de timpuriu cu figuri preluate din antichitate de către o nouă epocă, în manieră proprie. Nu departe de oraşul Lydda (în greceşte Diospolis, în Iudeea), care a fost pus încă de timpuriu în

legătură cu Georgios – se spune că după ce a fost născut în Capadocia, a fost crescut de mama sa în Lydda –, se află oraşul de coastă Joppa. Iar conform tradiției greceşti, în acest Joppa eroul Perseu a răpus un monstru marin devorator de oameni şi a eliberat-o pe fecioara Andromeda. Se pare că martirul nostru a absorbit, printre altele, în antichitatea târzie – există elemente ale tradiției care indică acest lucru – şi caracterul lui Perseu. Sfântul Gheorghe, apărut în timpul prigoanei, era în acelaşi timp continuator şi reprezentant – *aemulus* şi *imago* – al unei figuri mai vechi. În această formă, el nu mai era un erou ce suferă stoic şi pasiv, ci un eliberator activ. Mult timp Occidentul nu a făcut uz de această capacitate activă eliberatoare. Doar atunci când are nevoie de el în calitate de cavaler, de luptător creştin, el îşi dezvăluie puterea combativă; acea figură mai veche se reîntoarce în el, este reprezentată de el, se realizează din nou în el; el arată cum şi unde devine activă în el această virtute cavalerească: *el nimiceşte balaurul* şi *eliberează fecioara* – două fizionomii verbale care sunt noua cristalizare a unui eveniment istoric nou: începutul cruciadelor. Această transformare se impune curând după anul 1000; în legenda sacră sau în *Viața sfântului*, aşa cum apare la Jacopo da Varazzo, ea s-a petrecut deja.

Sfântul Gheorghe apare acum călare în fruntea cruciadelor, purtându-le stindardul. I se arată lui Richard Inimă de Leu, aşa cum zeii antici li se arătau eroilor în luptă. El este salvatorul cavalerilor, patronul războaielor sfinte; acolo unde se merge la luptă, el este invocat şi asigură victoria.

Nu mai puțin de treisprezece ordine cavalereşti se pun sub protecția lui şi îl aleg drept predecesor. Cele mai cunoscute sunt probabil Ordinul Sfântului Gheorghe din Bavaria şi Ordinul Jartierei din Anglia, creat de Eduard al III-lea în 1350. Astfel, în Războiul de 100 de Ani el devine patronul Albionului combatant, al cărui strigăt de luptă este: *England and St. George!*

Vom numi toate acestea *legendă sacră*. Este vorba despre un proces lingvistic, literar. Numind, cultivând, creând, interpretând, limba construieşte sub dominația unei îndeletniciri a spiritului o formă care, născută din viață, intervine peste tot în viață. Nu are nevoie pentru aceasta de o operă de artă: nu se regăseşte nicăieri fenomenul unic şi irepetabil al unei forme care să se cristalizeze din nou în creația unui artist, nu există nici o epopee a Sfântului Gheorghe. Şi totuşi el există, îl putem ilustra şi, văzându-i portretul, în care fizionomia verbală este actualizată de acum încolo în *atribut* şi unde este înfățişat cu roată, balaur, steag şi cal, îl recunoaştem şi găsim în el, în măsura în care ne este necesar, un imitabil, o persoană care ne face să conştientizăm concret ceea ce dorim să cunoaştem şi ce avem de făcut într-un anumit proces al vieții.

VIII. Anti-forma: nelegiuitul şi *anti-legenda sacră*

Am observat devenirea formei, care se naşte din acea îndeletnicire a spiritului ce vizează *imitatio* şi pe care o numim legendă sacră, într-un cerc în care ea a ajuns la sine însăşi şi în care stăpâneşte lumea. Pentru a fi complet, acest studiu trebuie să o observe şi în alte locuri, unde este mai puțin recognoscibilă, unde se găseşte într-o anumită diluare. Ne îndreptăm acum atenția asupra legendei sacre în general.

Înainte însă de a începe, aş vrea să fac un fel de contraprobă.

Când am vorbit despre procesul de canonizare, am văzut că virtutea activă este un concept condiționat şi completat de un concept opus. Opusă virtuții este infracțiunea, iar modul în care este stabilită virtutea este identic cu modul în care e stabilită o infracțiune.

Dacă în îndeletnicirea spirituală a imitației sfântul este o figură în care virtutea este măsurabilă, palpabilă, sesizabilă, care ne face să conştientizăm ce dorim să facem, să aflăm şi să fim pe calea virtuții şi care ne oferă în mod obiectiv un standard pe care îl putem urma, atunci trebuie să existe, pe de altă parte, figuri în care infracțiunea este măsurabilă, palpabilă, sesizabilă în aceeaşi formă şi în care răul, greşeala condamnabilă se actualizează în acelaşi mod. Modelului exemplar şi inimitabil trebuie să i se opună o figură pe care nu trebuie să o urmăm în niciun caz, care ne poate face să conştientizăm ce nu ar trebui să imităm.

Sfântul ar trebui să stea în opoziție cu un nelegiuit, legenda sacră cu o anti-legenda sacră.

Există acest antipod al sfințeniei? Este clar că răufăcătorul obişnuit nu este îndeajuns, el este la fel de puțin un nelegiuit pe cât este virtuosul, în sens larg, un sfânt; trebuie să ne ocupăm de el aşa cum ne-am ocupat de Sfântul Gheorghe.

L-am putea indica pe Anticrist, pentru a începe cu vârful ierarhiei, însă acest anticrist este la origine o figură care aparține unei alte forme; el nu reprezintă răul în modul în care îl observăm noi aici, ca greşeală condamnabilă, ca exemplu nedemn de a fi imitat. Doar în timpul în care Hristos a devenit cel mai mare sfânt, cel mai important imitabil, Anticristul capătă trăsături de nelegiuit, în rest, acestea sunt mai puțin conturate.

Există însă şi alte figuri.

Hristos poartă crucea şi, obosit, vrea să se odihnească în fața uşii unui cizmar. Cizmarul îl împinge la o parte: „Pleacă!". Mântuitorul răspunde: „De acum încolo vei merge fără răgaz". Şi asta se şi întâmplă. De atunci, cizmarul cutreieră pământul fără încetare, fără odihnă, chiar şi odihna morții, *requies aeterna*, pentru care ne rugăm lui Dumnezeu, îi este refuzată. Acolo unde vine, prevesteşte nenorocirea.

Regăsim aici perechea opusă a legendei sacre.

Procesul vieții constând în faptul că mulți au putut să creadă în noua învățătură şi totuşi au respins-o se cristalizează într-o fizionomie verbală. Ea este: „*Mântuitorul,*

ostenit de povara crucii, vrea să se odihnească, evreul spune: Pleacă!". Faptul că greşeala condamnabilă devine activă, că se actualizează în acest cizmar evreu, este confirmat printr-o minune – *quid a deo fit praeter causas nobis notas*. Nu ar fi fost nicio minune dacă acest bărbat, ca şi alţi păcătoşi, ca Iuda însuşi, ar fi trebuit să-şi ispăşească păcatele în iad; minune este faptul că el nu moare, ci, trăind veşnic, rătăceşte în văzul tuturor. Ca în procesul de canonizare, această minune este dovedită prin martori: a fost văzut aici, a fost acolo, unul i-a vorbit, altul a auzit de el. Aşa cum virtutea activă devine în sfânt putere vindecătoare, tot aşa în evreul nemuritor greşeala condamnabilă devine putere malefică; în niciun caz o putere pentru care s-ar apela la el sau o putere pe care, precum sfântul, să o atribuie, totuşi o putere: acolo unde apare, apar şi ciuma, războiul şi nelegiuirea.

Atitudinea acelor învăţaţi, a acelor umanişti care, în setea lor de cunoaştere şi cu trufia de a şti, încearcă să pătrundă totul, chiar şi inscrutabilul, şi care sunt bănuiţi de a se fi abătut de la smerenia creştină şi de la supunerea în faţa planurilor divine, se cristalizează în figura Doctorului Faust şi se actualizează printr-o fizionomie verbală: „*alianţă, pact cu diavolul*". Acest diavol este într-adevăr reprezentantul răului, răul însuşi, dar nu el este cel care ne oferă reificarea greşelii condamnabile, nu el este reprezentarea a ceea ce nu trebuie imitat; dimpotrivă, îi dăm dreptate într-o oarecare măsură: nu este diavolul tocmai ispititorul? Faust este însă anti-sfântul, aducătorul de nenorociri, ai cărui bani magici se transformă în mizerie, pe care l-au văzut şi

căruia i-au vorbit zeci de oameni, şi care în cele din urmă nu moare ca alții, ci luat de diavolul însuşi.

Şi astfel am putea alcătui un calendar al marilor nelegiuiți, în care ar intra Simon Magul şi, mai târziu, Robert Diavolul, Ahasverus, Faust, Olandezul Zburător, Don Juan, Contele de Luxemburg ş.a.m.d.. Şi ei aparțin acestei forme, stau în fața noastră ca Sfântul Gheorghe în fruntea cruciaților, doar că imitația s-a transformat aici în opusul său; toți sunt atestați, toate anti-minunile lor sunt localizate cu precizie.

Iar pe lângă cei mari stau cei mici. Aşa cum sfântul apare mai întâi într-un cerc restrâns, şi nelegiuitul poate apărea şi rămâne într-un cerc restrâns. Într-un anumit punct, infracțiunea poate să se reifice ca nedreptate activă într-un infractor, să se separe de el şi totuşi să fie una cu el. Apoi figura sa se cristalizează, este cuprins de fizionomia verbală, iar nedreptatea devenită activă în el, infracțiunea, rămâne vie în persoana sa după ce îşi ispăşeşte pedeapsa ca individ, după ce este executat. El nu mai este aici, şi totuşi este: umblă de colo colo, bântuie; aduce nenoroc, este legat de un loc, de locul infracțiunii sale. Aceste locuri sunt evitate – o adevărată inversare a pelerinajului. Are şi el moaştele sale, piatra unde a ucis, roata pe care a schingiuit, în sfârşit, uneltele cu care a fost executat. Închisoarea sa, celula sa sunt numite după el, aşa cum biserica poartă numele sfântului.

În îndeletnicirea spiritului vizând contra-imitația, pedeapsa însăşi este în multe privințe o minune inversată.

Spânzurătoarea, roata şi sabia călăului sunt confirmări că nedreptatea a devenit activă, că s-a reificat într-un nelegiuit. De aceea, ținta unei execuții nu este în primul rând infractorul, ci infracțiunea, care şi în acest caz poate fi – şi era – concepută ca detaşată de individul care a săvârşit-o.

Nu trebuie să pierdem din vedere acest lucru dacă dorim să înțelegem o serie de pedepse sau sacrificii crude din Evul Mediu, mai mult sau mai puțin simbolice, şi mulțimea care asista la îndeplinirea lor. Pentru sensibilitatea actuală, ele aduc atingere unei persoane şi sunt calificate drept acțiuni ale unui om contra altuia. De aceea le considerăm crude. În lumea imitației, nici pedepsiții, nici pedepsitorii nu sunt „oameni" în acest sens; prin pedepsit, nedreptatea s-a reificat în infracțiune, iar pedeapsa este confirmarea acestei reificări, prin inversarea minunii. Într-o epocă preocupată de conceptul de pedeapsă capitală, semnalarea acestui aspect nu este superfluă.

Sunt rare regiunile unde nu se găsesc şi acum urmele unor astfel de nelegiuiți locali; întotdeauna şi pretutindeni ei țin de legendă sacră, au apărut din această îndeletnicire a spiritului, ne aduc, pornind de la această îndeletnicire a spiritului, spre conştientizarea a ceea ce nu trebuie să facem într-un anumit proces al vieții, a ceea ce nu dorim să trăim.

Biserica catolică nu a reglementat nici pentru marii nelegiuiți, nici pentru cei mici o procedură care să corespundă procesului de canonizare. Canonizarea ca nelegiuit s-a realizat neoficial în comunitate prin limbaj, ducând de multe ori la legende, foarte rar la *Vieți*. Iar acolo unde a

existat totuşi o *Viață*, aceasta a transformat deseori figurile astfel încât, încadrându-se în continuare în în îndeletnicirea spirituală a imitației, ele au suferit o schimbare de semn.

Şi *Viețile sfinților* cunosc astfel de transformări. Nu de puține ori, un sfânt îşi începe viața ca nelegiuit, semn clar că virtutea devine activă prin mila lui Dumnezeu, că îți poți ucide mai întâi tatăl şi mama sau să trăieşti incestuos şi totuşi să-ți închei zilele în sfințenie, precum Grigore. Poate tocmai aceşti sfinți sunt mai apropiați de muritorii de rând.

Viața unui nelegiuit evidențiază, în alt sens, o transformare asemănătoare – Rinaldo Rinaldini, Fra Diavolo, Schinderhannes îşi pierd caracterul malefic şi nu mai reifică o infracțiune.

Acelaşi lucru se poate întâmpla când o astfel de figură primeşte un caracter nou într-o operă de artă: Faust devine Faust II.

Acestea ne arată că actualizându-se, forma simplă îşi pierde deja din specificitate. Din punct de vedere metodic, în identificarea formelor literare, acest lucru înseamnă că ele trebuie surprinse pe cât posibil acolo unde nu au fost încă fixate, acolo unde sunt pe de-a-ntregul ele însele, forme simple.

IX. Îndeletnicirea spiritului legată de imitație în alte contexte: odele triumfale ale lui Pindar şi legenda întemeierii

Din păcate, acest lucru nu este posibil mereu. Ştim că în zilele noastre îndeletnicirea spiritului din care ia naştere legenda sacră ni se dezvăluie într-un mod total diferit decât în Evul Mediu, că ea nu ne domină în niciun caz existența, că lumea legendei sacre reprezintă doar o foarte mică parte din lumea noastră. Putem chiar indica momentul când ea îşi pierde valabilitatea generală: acest moment coincide cu sfârşitul Evului Mediu. În toate acele fenomene pe care le numim reforme şi reformă, legenda sacră şi-a pierdut din forță, în timp ce o altă formă a devenit puternică. În Articolele de la Smalkalde ale lui Luther sfinții reprezintă „abuzuri anticreştine"; pentru el, adevăratul creştin este deja un sfânt şi nu există o clasă specială a eroilor virtuții. Asta înseamnă că pentru el virtutea activă nu se mai reifică în aceeaşi manieră, nu o mai vede confirmată prin minune, nu o mai recunoaşte ca putere a personalităților divine individuale. Opinia lui Luther include opinia întregului cerc pe care îl reprezintă. Rolul de unic mijlocitor rezervat lui Isus şi certitudinea mântuirii câştigată prin credința în Hristos semnifică dispariția acelei lumi în care îşi aveau locul sfântul, minunile, moaştele.

Nu afirmăm prin aceasta că îndeletnicirea spiritului cu *imitatio* este suprimată în întregime, ci doar că accentul cade pe altceva. Ceea ce era decisiv devine acum subordonat. Că

acest fenomen este valabil şi pentru cercurile care nu fac parte din reformă ne-o dovedeşte faptul că şi atitudinea Conciliului Tridentin față de sfânt se modifică, este şovăitoare, precaută; însă tocmai de aceea – aşa cum am văzut – procedura de canonizare este fixată formal în aceste timpuri. Motivația nu trebuie căutată într-o teamă de critica reformei, ci în faptul că şi în catolicism îndeletnicirea spirituală a *imitatio* şi-a pierdut din eficiență, alte forme devenind dominante. Totuşi, imitația şi opusul ei nu îşi suspendă activitatea, fapt observabil atât în persistența neîntreruptă a cultului sfinților în alte medii catolice, cât şi în naşterea numeroaselor anti-legende sacre provenite în mare parte din cercurile reformatoare.

Pentru epoci în care *imitatio* nu mai domină la fel ca în Evul Mediu, trebuie să încercăm să identificăm forma simplă deseori într-o operă de artă şi, mai des încă, trecând prin actualizări multiple şi diluate.

Nu este încă momentul pentru un tablou complet al legendei sacre din toate epocile – şi nici nu reprezintă preocuparea mea în acest punct.

Ne vom limita la studierea unor aspecte suplimentare ale legendei sacre, în Antichitate şi în zilele noastre.

Toate odele triumfale ale lui Pindar sunt construite după aceeaşi schemă. Ele încep prin indicarea ocaziei – victoria obținută –, continuă cu povestiri despre zei sau eroi şi la final revin la victorie. Această povestire intercalată este numită în general mit.

Să luăm prima odă olimpică, pentru a cita exemplul cel mai celebru, cea pe care canonul o aşază, ca model, înaintea celorlalte poeme ale lui Pindar. Această odă începe cu elogiul jocurilor olimpice în general şi continuă apoi cu descrierea victoriei calului Pherenikos ce îi aparţinea lui Hieron, regele Siracuzei, deci cu victoria lui Hieron. Deodată însă, poetul începe să povestească istoria eroului Pelops, întemeietorul jocurilor olimpice, iubit de Poseidon. Înainte să încheie această istorie, Pindar se întrerupe şi vorbeşte despre Tantal, tatăl lui Pelops, care nu a cinstit zeii şi a abuzat de darurile lor. Se povesteşte cum acesta a fost pedepsit de zei; revine apoi la Pelops şi relatează cum a fost ajutat de Poseidon să o cucerească pe Hippodamia, cum a primit de la zeu un car din aur şi cai înaripaţi şi astfel a obţinut victoria şi mireasa. Aşa ajunge poetul din nou la victoriile olimpice şi la semnificaţia lor, de care leagă omagierea victoriei carului lui Hieron.

Această structură este valabilă, după cum am mai spus, pentru toate odele triumfale şi nu numai. Dornseiff afirma într-o expunere, *Folosirea literară a exemplului* (*Litterarische Verwendungen des Beispiels*, Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924-1925), la care vom reveni şi mai târziu, că toate „poemele cultuale cântate de coruri, oricum s-ar numi ele: paiane, ditirambi, epinicii, imnuri, parthenii, prozodii" conţin această parte principală narativă; de aceea el numeşte aceste poeme cultuale „un fel de amestec între cantată şi baladă".

Ce reprezintă în această ordine de idei Tantal, duşman al zeilor, şi Pelops, pe care zeii îl ajută? Nu sunt şi ei persoane care ne pot duce în cursul vieţii la conştientizarea a ceea ce trebuie să facem şi să nu facem, a ceea ce dorim să trăim şi să nu trăim, pe care deci le putem urma şi care ne pot asimila, sau invers? Nu se reifică în ele ceva ce devine putere? Victoria carului lui Pelops nu reprezintă şi nu semnifică oare în acelaşi timp propria victorie şi orice victorie următoare, iar *δίφρος χρύσες* şi *πτεροίσιν ἀκάμαντες ἵπποι* – carul din aur şi caii înaripaţi – nu sunt fizionomiile verbale cristalizate dintr-o anumită îndeletnicire a spiritului? Oare figura lui Pelops nu ocupă, în cadrul sărbătorii cultuale ce a urmat victoriei, acelaşi loc ca şi sfântul în cultul cotidian al catolicismului? Nu sunt Pelops şi Tantal sfântul şi anti-sfântul? Iar elementul principal al acestui poem cultual nu conţine o legendă sacră şi o anti-legendă sacră? Dacă răspundem afirmativ la toate acestea, nu vom mai numi acest element „mit" sau „povestire mitică", ci îl vom încadra într-o lume căreia îi aparţine: cea a imitaţiei.

Dornseiff a observat că acest „element principal" nu se regăseşte doar în poemele cultuale greceşti, ci şi în cele egiptene, babiloniene, indiene, germane şi ale multor popoare primitive.

Ascultăm în *Al doilea descântec de la Merseburg*, care are ca scop vindecarea unui cal neputincios, cum mai întâi Phol şi Wodan călăresc în pădure, cum apoi mânzul unuia îşi luxează piciorul şi după aceea diverse zeiţe vindecă împreună cu Wodan calul prin descântec şi cum astfel – aici

aflăm trecerea – orice cal al oricărui om poate fi vindecat în acelaşi mod. Ne aflăm fără îndoială în lumea imitației, Phol şi Wodan sunt aici sfinți, iar povestea lor este o legendă sacră. Acelaşi lucru este valabil şi pentru medicul egiptean care, atunci când trebuie să vindece o muşcătură de şarpe, începe prin a povesti cum a fost muşcat zeul Ra de un şarpe. Asirologii au numit pe bună dreptate astfel de descântece incipiente legende întemeietoare.

Când Vergiliu îşi începe epopeea cu „*arma virumque cano*", apoi descrie în versuri legătura dintre eroii troieni şi istoria Romei şi îşi încheie introducerea cu „*tantae moli serat romanam condere gentem*", regăsim şi aici legenda sacră într-o formă artistică distinctă.

Dar o istorie a legendei sacre nu a fost încă scrisă.

X. Legenda sacră în timpurile noastre

Care este situația legendei sacre în timpurile noastre?

Îndeletnicirea spirituală a imitației nu este la noi prea activă, prea vie; acolo unde întâlnim legenda sacră, avem de-a face de cele mai multe ori cu rămăşiţe tradiționale din alte epoci. Şi totuşi, să ne aducem aminte de sărbătorirea victoriei la greci şi să ne gândim cum privim învingătorii timpurilor noastre, mă refer la învingătorii din sport. Ce semnifică pentru noi Rademacher şi Peltzer, Nurmi, Suzanne Lenglen, Tilden, Tunney, Dempsey, Schmeling, Vierkötter, Ederle?

Personal ne sunt indiferenți, dar ei reprezintă ceva ce ne pare a fi demn de urmat şi de imitat. În ei nu se reifică virtutea, ci devine activă o forță în care se transferă propria noastră forță, care ne cuprinde; ei sunt imitabili. Şi această forță activă devine măsurabilă, într-o confirmare pe care o numim „record" – un cuvânt straniu a cărui semnificație actuală datează abia din anii '80 ai secolului al XIX-lea. *Recordari* înseamnă „a-şi aminti" iar englezescul *record* este ceva care aminteşte sau de care ne amintim. *Records of the Past* sunt ceea ce rămâne din trecut şi ceea ce ne aminteşte din nou trecutul. Recordul care ne interesează aici este însă, conform dicționarului Oxford, „*a performance or occurrence remarkable among, or going beyond, others of the same kind*" – o definiție care se apropie deja de semnificația minunii.

Recordul sportiv nu este o minune în sensul medieval, dar el semnifică o minune în sensul de performanță inexistentă până acum, care părea a fi inaccesibilă şi imposibilă şi

care confirmă aici o forță activă. Este, bineînțeles, posibil ca un om care fuge din calea unui taur furios să depăşească toate recordurile la 100 m, dar el nu va privi acest lucru ca pe un record, chiar dacă s-a uitat din întâmplare la ceas, iar ziarele nu vor menționa acest lucru. Vorbim de record doar atunci când forța activă a devenit fapt în persoana câştigătorului. Doar câştigătorul „deține" recordul. Atunci când 100 m sunt parcurşi în x secunde, teoretic nimic nu stă în calea posibilității ca ei să fie parcurşi de cineva în x minus n secunde, dar în sens sportiv această posibilitate este recunoscută doar atunci când a fost parcursă de un câştigător în x minus n secunde: atunci când are loc minunea.

Recordul se poate transforma într-un obiect, într-un premiu care este oferit atunci când a fost depăşit ultimul record. Pentru clubul căruia îi aparține câştigătorul, acest obiect echivalează cu nişte moaşte. În fine, nu lipseşte nici confirmarea, câştigătorul oferă clubului, țării sale victoria – nu-i deloc totuna cărei țări îi este atribuit recordul şi chiar şi cineva neinteresat de sport simte ceva atunci când aude că un englez a parcurs înot canalul mai repede decât un german.

Campionul sportiv nu are o legendă sacră veritabilă, dar forma simplă a legendei sacre există în acele pagini pe care jurnaliştii le rezervă sportului şi care sunt clar delimitate de alte rubrici ale ziarului. Fizionomia verbală are de multe ori aspectul unui argou şi totuşi „knock out" este o fizionomie verbală.

Am spus la început că este periculos să ne identificăm prea mult cu o formă cu un caracter anume. Legenda

sfântului din Occidentul catolic ne apare atât de clar şi precis conturată, încât ne vine greu să concepem că aceeaşi îndeletnicire a spiritului se poate regăsi în rubrica sportivă a ziarului nostru. Este însă o parte esențială a muncii noastre să căutăm forme acolo unde forța lor nu mai este deplină, unde sunt diluate, să determinăm forme al căror aspect exterior nu mai este întru totul „literar".

LEGENDA EROICĂ[1]

I. Transferuri şi devalorizare semantice ale numelui formei

Înainte de a trece la forma simplă care este legenda eroică, introduc o scurtă observaţie preliminară despre semnificaţia cuvântului.

Legenda, un neutru plural însemnând „lucruri de citit", devine în Evul Mediu un feminin singular cu genitivul *–ae*: *legenda*. El face referire la o activitate pe jumătate rituală: *Vieţile sfinţilor* sunt citite ceremonios cu glas tare la anumite ocazii sau sunt considerate, în general, şi literatură de edificare personală – acum înţelegem în ce măsură această lectură are sensul de imitaţie. În semnificaţia sa de serie de mai multe *vieţi ale sfinţilor*, cuvântul primeşte ceva din sensul lui *legere* = a culege, a selecta. Legenda eroică a căpătat însă şi semnificaţia unei povestiri care nu este atestată istoric iar această semnificaţie este proprie şi adjectivului „legendar"; el desemnează de-a dreptul ceea ce nu este adevărat în sens istoric.

Este clar ce se petrece în acest *transfer de sens*. Ceea ce ţine de o anumită îndeletnicire a spiritului şi de forma corespunzătoare ei are valabilitate doar în cadrul acestei forme. Universul unei forme simple este valabil doar în

[1] În original *Sage* (n.tr.).

sine, este convingător doar în sine; de îndată ce scoatem un element din acest univers şi îl transferăm în alt univers, acel element încetează să aparţină sferei sale de până atunci şi devine nevalabil.

Să vorbim o clipă despre universul istoriei – vom vedea mai târziu ce înţelegem prin aceasta: tot ceea ce avea sens în altă formă îşi pierde semnificaţia în istorie şi, astfel, tot ceea ce ţine de legendă eroică devine aici, în forma istorie, incredibil, îndoielnic, în sfârşit, neadevărat.

Vom observa acelaşi fenomen şi în cazul altor două forme: mythos-ul şi basmul, şi ele semnifică din punctul de vedere al istoricităţii incredibilul sau neadevăratul. Acest lucru este valabil în mod deosebit pentru *legendă eroică*.

Conform Dicţionarului Fraţilor Grimm, *Sage* înseamnă: 1. în sensul de „limbă", capacitatea de a vorbi, actul vorbirii. 2. ceea ce este spus în sens larg:, enunţ, mesaj, afirmaţie ş.a. şi apoi, în sens restrâns, declaraţie făcută în faţa instanţei, mărturie autentică, profeţie ş.a.m.d. La 3. găsim însă: relatare răspândită pe cale orală despre ceva, ştire despre ceva. Şi aici sensurile se ramifică. *Sage* se poate referi la a) un fapt „aproximativ" – expresia este preluată din dicţionar – contemporan; iar editorul (volumul a fost redactat în seminarul lui Moritz Heyne) adaugă: „Legenda eroică este cu uşurinţă pusă în relaţie cu reprezentarea a ceea ce este nesigur, incredibil, totuşi este folosită şi fără o astfel de modificare a termenului". Legenda eroică se poate referi la b) ceva trecut şi atunci înseamnă „ştire, relatare despre ceva din trecut şi mai ales despre ceva care s-a

petrecut cu mult timp în urmă, aşa cum se transmite din generaţie în generaţie". În continuare, aceasta înseamnă că: α) în limba mai veche reprezentarea neistoricului nu era legată indisolubil de noţiunea de legendă eroică, dar şi că β) „odată cu sporirea influenţei criticii, se dezvoltă conceptul modern de legendă eroică înţeleasă ca relatare despre evenimente trecute cărora le lipseşte atestarea istorică" şi, în sfârşit, că acest concept „evoluează apoi spre tradiţie şi povestire istorică naivă, transformate în trecerea de la o generaţie la alta prin capacitatea poetică a spiritului popular, creaţie liberă a fanteziei populare, ale cărei plăsmuiri sunt legate de evenimente, persoane, locuri importante; acestui uz al limbii îi este străină diferenţierea strictă de termenii *mit* şi *basm*".

Trebuie să facem observaţia că în acest ultim paragraf nu este redată în niciun caz semnificaţia *cuvântului* „legendă eroică", ci o definiţie a *termenului* „legendă eroică". Mai precis, definiţia unei anumite şcoli, care priveşte legenda eroică aproape exclusiv în legătură cu un alt termen, pe care îl numeşte *istorie*. Ea interpretează şi delimitează legenda eroică pornind de la această istorie. Este cu adevărat periculos, mai cu seamă pentru un colaborator la redactarea unui dicţionar, să încurci definiţia cu semnificaţia. Aici confuzia are drept urmare faptul că un străin care caută cuvântul în dicţionar ar putea trage concluzia că termenul *Sage* ar avea de fapt un înţeles negativ în limba germană şi că noi l-am folosi pentru a desemna ceva căruia „îi lipseşte atestarea istorică". Ceea ce e cu totul neadevărat.

Când folosim cuvântul *Sage*, ne referim – ori de câte ori nu îl punem în mod expres în opoziție cu istoria – la ceva absolut pozitiv. Se poate întâmpla să folosim fals cuvântul – nu în conformitate cu sensul său originar; este posibil ca şi conceptul cu care îl asociem să fie un pic vag – cu toate acestea, el semnifică pentru noi o formă pozitivă. Când vorbesc despre *Legenda eroică a burgunzilor*, nu mă refer în niciun caz la acea ilustrare a evenimentelor din regatul burgund care se sustrag atestării istorice, şi nici la o creație liberă a fanteziei populare, ci mă refer tocmai la acea structură *Legenda eroică a burgunzilor* care mi se înfățişează inteligibilă şi împlinită, care posedă coerență şi validitate interne.

Cu toate acestea, nu aş fi zăbovit atât asupra erorii lui Heyne, dacă ea nu ne-ar fi confirmat atât de clar ceea ce am afirmat deja: forma pe care am numit-o provizoriu „istorie" funcționează ca duşman pentru legenda eroică, o amenință, o persecută, o calomniază şi îi răstălmăceşte cuvintele. Din perspectiva unei îndeletniciri a spiritului, ceea ce era pozitiv în alte îndeletniciri ale spiritului devine negativ, ceea ce era adevăr devine minciună. Tirania „istoriei" este în stare chiar să afirme că legenda eroică nu există deloc, că ea constituie doar un preludiu timid al înseşi „istoriei". Astfel, cuvântul „legendă" îşi pierde tot mai mult din puterea de semnificație în uzul limbii şi în cele din urmă este confundat, aşa cum susține Dicționarul Fraților Grimm, cu cuvinte ca „mit" şi „basm", care, privite tot în comparație cu „istoria", ar semnifica doar non-istoricul.

Confruntând dicționarul german cu cel englezesc, ne formăm o altă imagine. Limba engleză nu are cuvântul *Sage*, în schimb are *saga*. Pentru *saga* Dicționarul Oxford oferă următoarele semnificații: 1. *any of the narrative compositions in prose that were written in Iceland or Norway during the middle ages.* Apoi 1 b, prelucrat: *a narrative having the (real or supposed) characteristics of the Icelandic Sagas*.

Aşadar, cuvântul englezesc face referire înainte de toate la o specie literară a unei anumite țări dintr-o anumită perioadă. Însă apoi urmează: 2. *in incorrect uses (partly as the equivalent of the cognate german* sage*): a story, popularly believed to be matter of fact, which has been developed by gradual accretions in the course of ages, and has been handed down by oral tradition; historical or heroic legend, as distinguished both from authentic history and from intentional fiction*. Aşadar, o poveste despre care poporul crede că este adevărată, care s-a dezvoltat şi s-a extins treptat de-a lungul secolelor şi care a fost transmisă pe cale orală: o „legendă" istorică sau eroică – printre altele observăm că şi în engleză este folosit cuvântul *legendă* pentru ceva ce nu este „adevărat" –, care se deosebeşte pe de o parte de povestea autentică şi pe de altă parte de ficțiunea intenționată.

O definiție care se apropie de definiția germană; însă, subliniez încă o dată în mod expres, este vorba de un „incorrect use": o folosire greşită, imprecisă a cuvântului. Iar acestei utilizări incorecte în engleză îi corespunde cuvântul german *Sage*.

Din Anglia suntem mânați înspre nord, iar în limbile nordice avem, într-adevăr, două cuvinte, *sagn*, care corespunde în mare cu ceea ce am citit în ultima parte din Dicționarul Fraților Grimm şi ceea ce denumeşte Dicționarul Oxford „incorrect use" pentru saga, şi *saga*, care se referă tocmai la acea specie literară islandeză.

II. Sogur islandez

Prin urmare, suntem îndrumați pe o cale asemănătoare cu cea pe care am urmat-o aici în cercetarea legendei sacre. Aşa cum am cercetat legenda sacră mai întâi prin prisma specificului ei în lumea medievală, să examinăm acum, pentru a determina esența legendei eroice, acea veche specie literară nordică care este *saga*.

Este vorba despre povestiri în proză, în limbaj popular, care s-au păstrat în manuscrise din secolele XIII-XV. Din date de natură foarte diversă se poate conchide că aceste povestiri în proză îşi au obârşia în tradiții orale, că forma lor s-a constituit pornind de la povestiri orale.

În primul rând, ele se deosebesc stilistic şi sintactic de alte opere în proză din aşa-numitul stil savant şi nu prezintă nicio influență din sfera latină. În al doilea rând, chiar ele însele fac referire la originea lor, expresia „se povesteşte" sau altele asemănătoare apar deseori. În al treilea rând, ele nu sunt considerate opere cu adevărat literare, cât timp nu pot fi atribuite unui autor, unui anumit scriitor, ci constituie o tradiție anonimă. În sfârşit, deținem şi informații despre faptul că, în urmă cu câteva secole, se „povestea" efectiv în acest mod, la sărbători sau cu alte ocazii.

Se poate stabili atât pe cale istorică, cât şi din conținutul *sogur* când a început această tradiție. Ne întoarcem la sfârşitul primei treimi a secolului X, în timpurile în care colonizarea Islandei se încheiase. Putem deci spune că

manuscrisele *sogur* cuprind fixarea în scris a ceea ce s-a cristalizat din povestiri orale solid structurate şi de sine stătătoare, începând din anul 930, în cursul secolelor X-XI şi al celor următoare.

Analizate din punctul de vedere al conținutului, aceste povestiri se împart în trei grupe.

Prima grupă cuprinde povestiri despre colonizatorii islandezi, despre vecinii şi contemporanii lor, originile lor, comportamentul unul față de altul şi despre naturalul şi supranaturalul cu care se confruntau. În niciun caz nu este relatată istoria cuceririi Islandei de către norvegieni, ci de fiecare dată istoria persoanelor izolate, care, ca indivizi, aparțin la rândul lor unei familii. Este relatat unde şi-a construit această familie casa, curtea, cum s-a mărit averea familiei, cum a ajuns în contact cu alte familii din aceeaşi zonă, cum s-a certat, împăcat, cum a trăit în vrajbă sau armonie, câți fii şi fiice avea, de unde îşi aduceau fiii soțiile, unde se căsătoreau fiicele. Uneori familia este reprezentată de o persoană, capul familiei, alteori ea intră în scenă ca un tot.

Aceste povestiri înaintează viguros, oferă doar acțiune; când este construită o casă, naratorul povesteşte doar atât cât este necesar pentru a prezenta faptul construirii casei ca eveniment, fără să zăbovească din proprie inițiativă asupra casei. Tot ceea ce se referă la obiecte este supus acțiunii; niciodată atributele nu devin epitete ornamentale, care evidențiază şi delimitează un obiect ca atare în cadrul acțiunii. Peisajul are parte de acelaşi tratament. De cele mai multe ori, aceste povestiri în proză fac uz de versuri şi rimă.

Grupa a două nu tratează istorii familiale în sens restrâns, ci povestiri despre regi. Însă aceste povestiri despre regi sunt foarte îndepărtate de ceea ce numim noi *historia politica*. Regele acționează întocmai ca un rege nord-german, el este viking, cucereşte, luptă; lipseşte însă tot ceea ce înțelegem noi prin noțiunea de stat. El luptă ca persoană, ca parte a unei familii; pe celălalt plan, pe plan regesc, nu îl regăsim altfel decât în aceeaşi formă de cap al familiei din prima grupă, pe brazda sa țărănească. Grupa a doua se deosebeşte de prima în stil şi sintaxă doar în măsura în care descrierea este diferită.

Delimitarea istorică a acestor două grupe nu poate fi împinsă mai târziu de mijlocul secolului al XI-lea. În ele nu se regăsesc evenimente ulterioare. Locul acțiunii cuprinde insula Islanda, coasta Norvegiei, Groenlanda, Insulele Feroe şi acele părți de lume în care au ajuns regii vikingi în expedițiile lor. Ele încetează după introducerea creştinismului.

Acestor grupe li se alătură acum o a treia, care se extinde mult mai mult decât ceea ce am întâlnit în prima şi a doua. În primul rând, ea este mult mai puțin delimitată temporal şi local, cuprinde şi conține teme care se îndepărtează de cucerirea Islandei. Ea înfățişează eroi care nu sunt originari din Islanda sau nu fac parte în general din triburile germanice de nord. În sfârşit, aceste povestiri merg şi mai departe şi povestesc lucruri pe care, general vorbind, le atribuim speciilor care nu sunt determinate local sau temporal, specii care la noi încep cu „odată, demult, într-o țară îndepărtată". Însă – şi acesta e cel mai important lucru

pentru noi – ele redau subiectul astfel încât acesta nu poate fi delimitat de cele precedente, ele povestesc ca şi cum personajele ar fi aceleaşi, iar evenimentele, comparabile cu cele care s-au petrecut într-o familie de coloni islandezi. Ele nu se deosebesc de celelalte grupe nici prin stil şi sintaxă.

Numim prima grupă *Islendinga sogur* (*sogur* a islandezilor), a doua *Koninga sogur* (*sogur* a regilor), a treia *Fornaldar sogur* (*sogur* din timpuri străvechi).

Evident, istoricii literaturii au încercat destul de timpuriu aşezarea acestor grupe într-o ordine cronologică. Şi la fel de evident este că o epocă pe de o parte orientată istoric, pe de altă parte dominată de evoluționism, trebuia să considere cea mai veche acea grupă care conține subiectele cele mai vechi şi să încerce, pornind de la această grupă, să constate o evoluție către celelalte, mai tinere. Se credea că se poate afirma faptul că unele teme care au apărut în Evul Mediu timpuriu la germani sau la irlandezi erau repovestite după *Fornaldar sogur* a islandezilor din secolul X şi că islandezii povesteau istorisirile despre regii şi colonizatorii lor în aceeaşi manieră.

Aici a intervenit Andreas Heusler, iar această intervenție este unul din cele mai importante momente din istoria metodei morfologice. Heusler, cu al său simț acut pentru formă, a arătat într-un tratat academic din anul 1913, *Die Anfänge der isländischen Saga* (*Începuturile saga islandeze*, Berlin, 1914), care mie mi se pare o dovadă de necontestat, că forma *Islendinga sogur* a constituit punctul de plecare pentru celelalte grupe şi a oferit mai mult decât

această dovadă singulară, a dovedit că se ajunge la confuzii atunci când se încearcă tratarea unor astfel de probleme din perspectiva istoriei motivelor. Confuzii care – şi nu exagerez deloc – pot fi comparate cu cele care ar lua naştere dacă s-ar spune că romanele lui Willibald Alexis au fost scrise înainte de Werther sau cele ale lui Scott înainte de cele ale lui Fielding, căci la Alexis şi Scott se întâlnesc teme medievale, în timp ce *Werther* şi *Tom Jones* conţin teme contemporane.

Heusler, care în lucrarea sa *Lied und Epos* a clarificat deja multe aspecte privitoare la relaţia dintre epopee ca formă cultă şi alte forme, precum *Lied* – se ocupă aici în detaliu de un domeniu mai restrâns. El demonstrează că adevărata formă saga, aşa cum s-a constituit în Islanda într-o anumită perioadă, este tocmai acea formă care apare în povestirile familiale din prima grupă; că s-a realizat aici şi, abia după ce şi-a căpătat astfel coeziunea, a abordat şi alte subiecte; că şi-a păstrat însă mereu forma iniţială – fie că a devenit *saga* regală sau *saga Fornaldar* – şi, pornind de la această formă, şi-a imprimat caracterul altor subiecte. Heusler arată în continuare – lucru pe care l-am explicat şi noi mai sus – că această formă are origine orală şi că ea s-a consolidat şi desăvârşit aici, în Islanda, atât de mult în transmiterea orală, încât a putut trece fără dificultate şi fără mari modificări într-o fixare scrisă, care a corespuns caracterului său.

Accentuez acest lucru cu atât mai mult cu cât Heusler a ales ulterior alte căi; fără a cădea în vechea capcană a

istoriei temelor, el a acordat totuşi prea puțină atenție aspectului morfologic al problemelor; un alt motiv al acestei insistențe este că în ultimul timp se face resimțită din multe părți nevoia stringentă de reîntoarcere la Heusler cel dinainte. „Şi aici mi se pare necesar", spune de Boor într-o dezbatere consacrată studiilor despre nibelungi (*Zeitschrift für Deutsche Philologie*, 52), „de a lărgi orizonturile mult prea limitate de interesele germane şi să recunoaştem că saga are dreptul la o interpelare ştiințifică. Aici trebuie să ne aşteptăm mereu la o ecuație cu două necunoscute. Să ne îndreptăm mai degrabă atenția asupra unei ecuații mai simple şi să punem cu privire la forma saga o întrebare la care să se poată răspunde prin mijloace pozitive".

III. Îndeletnicirea spiritului corespunzătoare legendei eroice; cuvinte-indicator: *familie, neam, înrudire de sânge*

Important pentru noi este să înțelegem ca pe un întreg şi în toată amploarea sa procesul pe care l-a observat îndeaproape Heusler în acest punct precis care este Islanda secolelor X-XI.

Constatăm mai întâi: ceea ce se regăseşte în manuscrisele islandeze din secolele XIII-XV este fără îndoială la fel de puțin în sine şi pentru sine formă simplă ca şi *Viețile sfinților* adunate în *Acta Sanctorum*. Şi aici întâlnim ceea ce am numit reprezentarea actualizată a unei forme simple sau formă actuală. Însă tradiția orală, care a fost fixată în scris prin manuscrise, nu este încă o formă simplă – şi această tradiție, deşi nescrisă, este în raport cu forma pe care o căutăm întocmai ca *Viața sfântului* față de legenda sacră; şi ea este *actuală* şi, într-un anume sens, este deja o formă cultă. Pentru a ajunge până la forma simplă din care au evoluat *sogur* ca actualizări povestite sau scrise, trebuie să căutăm din nou îndeletnicirea spiritului în al cărei univers este valabilă această formă.

Ce avem în *Islendinga saga*? Când am discutat în general despre această grupă, am schițat deja un răspuns, dar mai trebuie făcute câteva precizări: în mod obişnuit, ea denumeşte istoria unei familii. Nu este însă echivocă asocierea istorie-poveste? Am stabilit deja că noțiunea de istorie se opune mai multor forme simple: trebuie să

folosim cu precauție cuvântul „istorie". Pentru cel a cărui imaginație se structurează conform unei succesiuni de idei „istorice" poate părea că aceste *sogur* fac realmente istoricul unei familii – ele par însă altfel celui care încearcă să le înțeleagă nepărtinitor şi fără prejudecăți. Ele nu redau în fond istoria unei familii, ci arată că istoria există doar ca eveniment dintr-o familie, că familia face istoria. Vreau mai degrabă să evit de tot cuvântul „istorie" şi să spun: construcția internă a *Islendinga saga* este condiționată de *noțiunea de familie*.

Relațiile personajelor din această saga sunt relația dintre tată şi fiu, bunic şi nepot, dintre frați, dintre frate şi soră, soț şi soție. Legătura de sânge este ceea ce uneşte persoanele; neamul, descendența şi descendentul stabilesc legăturile. Dacă familia intră în contact cu cei din afara sa, aceştia sunt percepuți şi apreciați la rândul lor din perspectiva provenienței; străinii fie formează la rândul lor o familie, fie sunt unii care pot fi primiți în sau respinşi de familie. Toți cei subordonați sunt incluşi în familie, țin de sfera responsabilității ei.

Oamenii din *Islendinga sogur* – aşa cum i-a schițat Heusler – nu sunt norvegieni care au emigrat şi au ocupat Islanda, dar nici islandezi, ci sunt oameni care locuiesc aici, pe acest deal, acolo, în acel golf. Ei nu alcătuiesc un regat, o națiune, un stat, totalitatea lor este ca o sumă algebrică, în care rezultatul depinde de semnul fiecărui termen. Desigur, ei au multe în comun, dar „în comun" înseamnă aici ceea ce deține fiecare pentru sine. Şi acolo unde se întâlnesc mai

mulți, în Thing[2], pentru a delibera împreună, pentru a lua hotărâri comune, vin în calitate de capi de familie.

Primul – şi aproape singurul – domeniu reglementat de legislația lor vizează încălcarea drepturilor familiei, conflictele de familie; aplicarea pedepsei nu cade în sarcina unei autorități anume, ci a familiei în cauză. Una din cele mai grele pedepse este proscrierea, care înseamnă aici nu expulzarea din uniunea politică, ci expulzarea din toate uniunile de familie. Dacă proscrierea nu este recunoscută de o altă familie şi proscrisul este protejat, el aparține acum acelei familii. Proprietatea se găseşte literalmente acolo unde locuieşte familia, este ceea ce se transmite prin moştenire în familie, lăsat în familie.

Într-o saga precum cea a locuitorilor din Seetal urmărim un clan de-a lungul a şase sau şapte generații. Povestirea este însă astfel construită încât faima şi puterea clanului ating culmile într-o generație şi sunt reprezentate în această generație mai ales de o persoană. Ingimund, care migrează din Norvegia în Islanda şi ia în stăpânire locurile după care este numită saga, constituie acest apogeu. Privit din perspectiva persoanajelor, întregul ar putea fi numit *Saga lui Ingimund, a strămoşilor lui Ingimund, a descendenților lui Ingimund*. Cu cât generațiile trecute şi următoare se află mai aproape de acest reprezentant al seminției, în care familia se arată cea mai puternică, cu atât mai puternic se

[2] Adunare populară sau cu funcție de tribunal în dreptul vechi germanic (n.tr.).

conturează saga. Pe lângă Ingimund apar bine conturați tatăl său, Thorstein, şi cei trei fii ai lui. Bunicul şi nepoții săi sunt schițați doar, strănepoții sunt menționați vag. Între a cincea şi a şasea generație puterea clanului se concentrează într-o linie secundară, un fiu ilegitim intră în familie şi o reprezintă acum. El este cel care adoptă creştinismul, cu el familia intră într-o nouă fază şi finalizează ceea ce a atins apogeul prin Ingimund. La citirea întregii saga simțim că, pe de o parte, noțiunile pe care ne-am obişnuit să le înțelegem în sens istoric, ca fiind legate de popor, noțiuni de genul cucerire, înfrângere, asuprire, eliberare, nu se referă aici în niciun caz la un popor, ci întotdeauna la un neam, o stirpe, o familie. Conştiința națională înseamnă aici apartenența la o familie, drepturile şi obligațiile nu sunt reprezentate în funcție de societate, de *res publica*, ci în funcție de bunăstarea familiei, de ceea este cerut de rudenie. Convergența cetățenească înseamnă aici legătura de sânge. Înrudire de sânge, vendetă, duşmănie de sânge, căsătorie, rudenie, totalitatea aparținătorilor, moştenire, succesiune, ereditate alcătuiesc aici principiile, temelia.

Astfel, pornind de la ceea ce am întâlnit într-o formă actualizată într-un punct determinat temporal şi local, am răzbit până la categoriile generale pe care le-am căutat. Există o îndeletnicire a spiritului în care universul se construieşte ca familie şi este interpretat în totalitatea sa în termeni de clan, arbore genealogic, legătură de sânge. Această îndeletnicire a spiritului şi universul său pot fi recunoscute cu uşurință şi în alte locuri decât în Islanda

secolelor X-XI; la acest univers ne referim atunci când folosim cuvântul *legendă eroică*. Acest univers şi doar pe el îl vom desemna de acum încolo prin termenul *legendă eroică*.

Ştiu că această accepție a cuvântului „legendă eroică" va întâmpina dificultăți mai mari decât cea a cuvântului „legendă sacră", aşa cum am surprins acolo forma. Am văzut că uzul limbii, judecând după semnificațiile şi definițiile din dicționare, este diferit; există multe lucruri pe care culegerile de texte, expunerile ştiințifice şi neştiințifice obişnuiesc a le numi „legendă eroică" şi care exclud pentru noi legenda eroică. Ceea ce este exprimat în *Legendele germane* ale lui Grimm sau în *Legendele naturii* ale lui Dähnhardt corespunde doar în mică măsură cu ceea ce numim noi legendă eroică. Este însă una din sarcinile morfologiei, poate nu una din cele mai neînsemnate, să combată prin determinarea şi conştientizarea formei un uz al limbii echivoc şi neglijent. Aşadar, atunci când vorbesc despre legenda eroilor, nu mă refer în niciun caz la o desfăşurare de întâmplări care nu-mi sunt cunoscute pe de-a-ntregul sau care nu sunt atestate istoric, şi cu atât mai puțin la un personaj istoric transformat prin aptitudinea poetică a sufletului popular, ci mă refer la reprezentantul eroic al unui anumit clan, posesorul prin moştenire al celor mai de seamă însuşiri ale familiei sale.

Legenda eroică este pentru noi forma simplă care – într-o individualizare a *Islendinga saga* – a fost actualizată mai întâi oral, apoi în scris şi s-a conturat atât de puternic, încât şi-a putut imprima caracterul asupra unor elemente

care îi erau la origine străine. Pornind de la această actualizare, putem să citim şi să pricepem îndeletnicirea spiritului dătătoare de formă şi succesiunea ideilor ei. În cazul legendei eroice, indicăm îndeletnicirea spiritului prin cuvintele-indicator *familie, neam, înrudire de sânge*.

IV. Contraexemplu şi exemplu; *fizionomiile verbale* ale legendei eroice; mobilitate; legenda eroică greacă. Formă actualizată şi formă simplă: *saga* şi *legendă eroică*

În acest punct aş dori să observ mai îndeaproape ceea ce am numit îndeletnicirea spiritului. Nu peste tot unde avem de-a face într-o întâmplare cu familia, relaţiile de familie, catastrofele de familie, se constituie forma legendă eroică.

Un exemplu: Henric Tudor conciliază prin căsătoria sa cu Elisabeta de York ambiţiile caselor Lancaster şi York, care se luptau de mai multe secole ca „roza roşie şi roza albă" prin război civil, asasinate, răscoale şi trădare, şi urcă pe tronul englez. El are două fiice, Margareta şi Maria, şi un fiu, Henric, care va fi succesorul său. Acest succesor, Henric al VIII-lea, se căsătoreşte de şase ori. Divorţează de două ori, îşi execută două soţii, o soţie moare la naşterea unicului său fiu, ultima soţie îi supravieţuieşte. Acest fiu, Eduard al VI-lea, are zece ani când tatăl său moare. Doi duci conduc unul după altul ţara, cel de-al doilea îşi căsătoreşte fiul cu o nepoată a celei de-a doua fiice a lui Henric al VII-lea şi încearcă să aducă pe tron această pereche când regele Eduard moare la vârsta de şaisprezece ani. Încercarea eşuează, cei implicaţi sunt executaţi. În locul lor urcă la tron o fiică din prima căsătorie a lui Henric al VIII-lea, Maria cea Sângeroasă. Când aceasta moare fără a avea copii, îi succedă sora ei din a doua căsătorie, cu care trăise în vrajbă: Elisabeta. Unul dintre cele mai cunoscute conflicte din viaţa

acestei principese este vrajba cu nepoata mătuşii sale Margareta, Maria Stuart, care, prin căsătoria cu regele scoţian, era ea însăşi regina Scoţiei, a fost căsătorită la rândul ei de trei ori, o dată cu un rege francez, o dată cu un văr şi o dată cu un al treilea bărbat, care îl ucisese pe al doilea. Elisabeta ordonă executarea Mariei. Deoarece Elisabeta moare fără a avea copii, succesorul ei devine fiul Mariei.

Legături de familie, conflicte de familie, ce nu pot fi mai încâlcite de-atât. Cu toate acestea, după ce am dat afară pe uşa ştiinţei literaturii materialul acestei istorisiri, îl lăsăm să intre din nou pe geam, atunci când afirmăm că reprezentarea evenimentelor din Casa Tudorilor din Anglia secolului al XVI-lea a actualizat într-o oarecare măsură forma legendă eroică. El nu este trăit ca legendă eroică nici de participanţii la acţiune şi nici de contemporani. Este la fel de puţin legendă precum basmul „Cenuşăreasa", cu fiica cea bună din prima căsătorie, mama vitregă cea rea şi cele două fiice trufaşe ale ei.

De ce? Pentru că nici Henric al VIII-lea, nici Eduard al VI-lea, nici Maria, nici Elisabeta nu se considerau în primul rând descendenţi ai lui Henric al VII-lea, membri ai familiei sale, ai neamului Tudor; pentru că nici la executarea lui Jane Grey, nici la cea a Mariei Stuart nu este dominant sentimentul că aici este omorâtă o rudă de sânge, o membră a clanului; pentru că în ceea ce priveşte deosebirea dintre Maria, catolica, şi Elisabeta, protestanta, catolicismul şi protestantismul nu sunt explicate ca lucruri ce despart

două surori, care ar trebui să fie unite prin legături de familie, cele două femei fiind percepute mult mai mult ca reprezentantele a două religii opozante. Pentru că, în sfârşit, poporul englez nu observă toate aceste evenimente, nu asistă la ele ținând cu o parte sau alta într-o ceartă de familie, ci interpretează totul prin prisma convingerilor politice sau religioase. Lipseşte îndeletnicirea spiritului care se actualizează în forma legendă eroică.

Lipseşte ea cu desăvârşire? Desigur că nu. *Tronul se moşteneşte* este o fizionomie verbală; ea arată punctul în care un eveniment s-a cristalizat în formă şi a devenit limbaj în acea îndeletnicire a spiritului ce vizează clanul şi legăturile de sânge. În cazul nostru însă, dacă tronul este ereditar, el nu reprezintă *moştenirea*. Nu tronul aparține Casei Tudorilor, ci Casa Tudorilor aparține tronului. Tronul nu este aici un obiect ce reprezintă prestigiul şi onoarea familiei, un lucru în care se reifică puterea unui clan şi care ar fi încărcat de acum încolo cu puterea familiei: acest tron nu se află în aceeaşi relație cu forma legendă eroică ca moaştele cu forma legendă sacră. Acest tron semnifică aici Anglia, regatul englez, statul englez; şi chiar dacă familia Tudor conduce Anglia şi membrii ei sunt îndreptățiți prin moştenire să conducă Anglia, Anglia nu este un bun de familie, o moştenire nici în ochii englezilor, nici pentru Tudori.

Vedem că forma legendă eroică este mai greu de identificat decât forma legendă sacră. Aşa cum cuvântul german „Sage" a fost slăbit, diluat, anihilat de o altă

reprezentare, la fel se întâmplă şi cu forma. Un concept de stat sau o conştiinţă naţională înlocuieşte aici o lume construită după îndeletnicirea spiritului ce vizează familia.

Nu este deci întâmplător că *Islendinga saga* dispare acolo unde pătrunde creştinismul sau, mai bine zis, Biserica creştină. Biserica creştină îşi adună adepţii într-o comunitate, ea introduce o altă înrudire, înrudirea dintre oameni; ea preia chiar şi limbajul legendei eroice, îşi însuşeşte fizionomiile verbale ale legendei eroice, îşi numeşte preoţii părinţi, membrii fraţi şi surori, pe cei care trăiesc într-o comunitate spirituală *fratres* – dar distruge prin analogiile ei forma adevărată a legendei eroice, care cunoaşte doar legăturile de sânge. Printr-un sacrament, Biserica transferă mereu aceste date în altă îndeletnicire a spiritului şi răpeşte astfel legendei eroice ceea ce era important în ea, familia, naşterea, căsătoria, moartea.

Acum voi confrunta acest exemplu cu un altul.

În a doua carte a *Iliadei* (vv. 100 şi urm.) întregul popor grec se reuneşte într-o mare adunare, trebuie luate hotărâri de maximă importanţă. Trebuie hotărât dacă să continue sau să înceteze războiul împotriva Troiei. Se ridică cel mai mare comandant al armatei, Agamemnon – cel care ţine sceptrul, *σκῆπτρον*. Hefaistos a făcut sceptrul cu meşteşug şi i l-a dat lui Zeus Kronion. Zeus i l-a dat lui Hermes iar Hermes i l-a dat lui Pelops îmblânzitorul de cai, Pelops l-a dat păstorului de oameni Atreu iar Atreu i l-a lăsat pe patul de moarte lui Tiest cel bogat în miei. Tiest i l-a dat lui

Agamemnon şi, împreună cu el, multe insule şi domnia asupra întregului Argos.

Am văzut cum stă Sfântul Gheorghe pe altar, recognoscibil prin roata cu care a fost martirizat sau calul şi lancea cu care s-a luptat cu balaurul; am văzut cum ceea ce era fizionomie verbală în legenda sa sacră a devenit atribut al figurii sale divine. Aici observăm ceva asemănător, vedem suveranul care, într-un moment hotărâtor, se sprijină pe un atribut. Acest sceptru este fabricat de zei şi dat din mână în mână între zei. Apoi a ajuns la oameni, la un clan, iar în acest clan a făcut din nou drumul de la tată la fiu, de la frate la frate, de la unchi la nepot. În acest clan el semnifică puterea suverană dinăuntrul şi din afara clanului. Agamemnon apare aici ca suveran pentru că zeii au acordat familiei sale suveranitatea şi pentru că în această familie el însuşi este capul, purtătorul sceptrului.

Agamemnon le vorbeşte în aceste momente celorlalți greci pentru că familia sa a suferit o nedreptate: soția fratelui său a fost răpită. Familia răpitorului nu a încuviințat această faptă, însă pentru că este o familie, iar răpitorul îi aparține, ea poartă răspunderea pentru faptele lui; atâta vreme cât îl priveşte ca pe un membru al său, îi împărtăşeşte soarta. Astfel se învrăjbesc familiile şi între ele intervine răpirea femeii, luptă, răzbunare – fizionomiile verbale ale legendei eroice.

Acum, nu putem afirma că acel întreg pe care îl numim *Iliada* este doar legendă eroică. În primul rând, aici se regăseşte forma cultă a epopeii, care posedă propria legitate. În al doilea rând, în cadrul acestei epopei îndeletnicirea spiritului legendei eroice este uşor schimbată – aici

găsim deja ceva din atributele unui popor; această confederație, care era inițial doar o alianță între familii, a început să capete culoare națională, în *Iliada* există deja ceva din lupta grecilor împotriva troienilor, a Vestului contra Estului, *Iliada* anticipează deja lupta Eladei contra Asiei. Însă *legenda eroică* rămâne puternică, preponderentă şi în multe locuri domină hotărâtor înşiruirea de idei. În acest loc în care am surprins-o observăm cum se actualizează în cel mai simplu mod, vedem cum puterea este transmisă în clanul lui Pelops între Atrizi, în familie, putere atât de legată de sceptrul care provine de la zei şi pe care oamenii îl moştenesc de la o generație la alta. Fiecare persoană este aici *moştenitorul*, fiecare lucru poate semnifica în mod concret *moştenirea*. Încă o dată: aceste nouă versuri reprezintă pentru noi *forma actualizată* a unei *legende eroice* – şi în ea recunoaştem forma simplă ca atare.

Dacă am dori să observăm mai departe în detaliu urmele lăsate în lumea greacă de legenda eroică consacrată neamului lui Pelops, al lui Atreu şi al Atrizilor, legendă eroică pe care *Iliada* o redă într-o manieră cât se poate de simplă, am întâlni un ghem încâlcit de legende eroice, care se actualizează de fiecare dată diferit, dar care conțin în nenumăratele lor apariții aproape tot ce poate cuprinde legenda eroică. Chiar dacă sunt convins de faptul că acest ghem trebuie să fie descâlcit odată şi-odată, nu voi încerca acest lucru aici. Vreau doar să extrag câteva elemente care ilustrează legenda eroică.

Aflăm cum fiii lui Pelops, Atreu şi Tiest, îl ucid cu complicitatea mamei lor Hippodamia pe fiul natural, de

condiție inferioară, al tatălui lor şi îi aruncă leşul într-o fântână, cum apoi tatăl pune un blestem asupra propriului neam, care are efect şi asupra generațiilor următoare. Aici apar fizionomiile verbale, unitățile în care se cristalizează legenda eroică. Ele sunt pe de o parte *copil din afara căsătoriei*, bastard, copil din flori, corpul străin în familie care provine din tată, este înrudit prin sânge şi totuşi nu aparține familiei, care încearcă să intre în familie; pe de altă parte, *blestem*, în care se reifică ura şi aversiunea față de propriul neam, ceea ce are în familie putere asupra vieții persoanelor, asemănător cu rănile sfântului după moartea sa – aici însă, o moştenire care se moşteneşte pe sine.

Aflăm în continuare că frații încep să se certe de la domnie, de la femei, de la proprietăți. Citim în *Iliada* (II, 106) despre *πολύαρνι Θυέστῃ*, Tiest cel cu multe oi. Mai târziu aflăm că unul din frați a primit un miel cu lâna de aur, care reprezintă domnia. Celălalt frate îşi seduce cumnata şi fură cu ajutorul ei mielul. În familie apare adulterul.

Mai departe: Atreu se răzbună ucigându-i pe fiii fratelui său, Tiest, pe care îl întoarce din fuga sa printr-un mesager, şi îi serveşte la masă acestuia. După abominabilul prânz, tatălui îi sunt arătate mâinile şi picioarele: *vărsarea propriului sânge*, amplificată prin constrângerea de a-şi înghiți propriul sânge. Şi, în sfârşit, Tiest concepe cu propria fiică un fiu, care îl va ucide mai târziu pe fiul lui Atreu cu ajutorul soției acestuia. *Incestul* este prezent în familie, relațiile de clan formează o rețea inextricabilă.

Nu trebuie să ne preocupe întrebarea în ce măsură sălbăticia extremă a acestor ultime desfăşurări ne conduce la o înfăptuire foarte târzie sau, dimpotrivă, foarte timpurie a legendei eroice. Aceste exemple au doar scopul de a arăta universul legendei eroice în realizarea sa extremă.

De unde cunoaştem aceste poveşti, care se transformă de fiecare dată, se abat mereu una de la alta prin amănunte, apar aici într-un fel, în altă parte altfel? Mai întâi din menționări scurte, din observații marginale, din glose şi scolii, mai târziu de la istorici, care au încercat să pună cumva cap la cap elementele risipite şi să le aşeze într-un context, de la scriitori care se aseamănă cu colecționarii noştri. În fine, din operele de artă, care au surprins de fiecare dată o bucată, un fragment şi au actualizat această bucată într-o formă artistică unică.

Ce demonstrează acest lucru? Faptul că şi în acest caz legenda eroică a fost transmisă pe cale orală, a circulat din gură în gură în lumea greacă – şi probabil şi mai devreme –, că era cunoscută peste tot, dar nu a fost actualizată într-o povestire bine închegată precum în Islanda secolului al XI-lea, că ea nu a găsit trecerea de la legendă eroică la ceea ce se înțelege în limbajul comun prin saga. De aceea şi-a menținut formele multiple, şi-a schimbat forma exterioară de la caz la caz, a fost povestită într-un timp şi într-un loc altfel decât mai târziu sau în alt loc, de aceea nu a putut fi fixată în scris într-un mod determinat. Ea a rămas constantă doar în ceea ce priveşte structura internă, forma internă, a rămas neschimbată doar ca formă simplă, s-a păstrat doar

sub formă de legendă eroică. Avându-şi originea în îndeletnicirea spiritului legată de familie, neam, legături de sânge, ea a construit dintr-un arbore genealogic un univers care a rămas neschimbat în sute de varietăţi de evocare, un univers al mândriei pentru originea nobilă a strămoşilor şi al blestemului tatălui, al proprietăţii familiei şi vrajbei din familie, al răpirii femeii şi al adulterului, al răzbunării sângelui şi al incestului, al loialităţii şi al urii familiale, al taţilor şi fiilor şi fraţilor şi surorilor, o lume a moştenirii. Şi o lume în care binele şi răul, curajul şi laşitatea sunt la fel de puţin însuşirile individului pe cât de puţin se află în posesia sa proprietatea, o lume unde totul are valoare doar prin raportare la familie, unde soarta persoanelor atârnă întotdeauna de clan.

V. „Arhetipul" istoriei motivelor. Legendă eroică şi epopee. *Cântecul Nibelungilor*

Dată fiind starea de fapt, ar fi foarte periculos să aplicăm metodele istoriei temelor literare pentru a încerca să degajăm un aşa-numit „arhetip" al legendei eroice a Atrizilor, adică să vrem să deducem sau chiar să reconstituim, pornind de la nenumăratele „variante" în care se actualizează de fiecare dată, o singură versiune pentru a pretinde apoi că toate celelalte sunt varietăți „târzii" ale acesteia; sau chiar să afirmăm că putem astfel observa aceeaşi „povestire" în diferite „etape de dezvoltare".

Nu există acest pericol în cazul legendei eroice a Atrizilor; dar în cazul altor legende eroice greceşti şi, mai ales, în cazul legendelor noastre eroice germane, tentativele în acest sens sunt constante. Cauza o aflăm în faptul că aceste legende eroice, spre deosebire de legenda eroică a lui Atreu şi Tiest, au primit o formulare ultimă, definitivă în momentul în care au fost fixate o dată într-o formă cultă. Ele nu se mai numesc legende eroice, ci epopei. Iar în această epopee, în această formă cultă, care schițează totul prin mijloace şi legi proprii, conturează totul în mod clar, dă o formă finală, legenda eroică a primit un contur atât de net, încât pur şi simplu nu ne putem imagina, cuprinşi de emoția noii forme, că această legendă eroică a existat odată ca formă simplă, mobilă, polimorfă, fluctuantă, capabilă de variație şi schimbare chiar şi în reprezentările ei actualizate.

Nu putem crede că ea n-a fost înainte o povestire unitară, care ilustra procese determinate într-un mod determinat.

Această îndoială este întărită şi mai mult în Germania de evoluția produsă în Islanda într-o parte a triburilor germanice, în secolele X-XI. Acolo legenda eroică a evoluat neîncetat, continuu prin transmiterea pe cale orală, pentru a ajunge la *saga*, la *Islendinga saga*. Acolo forma legendei eroice a cuprins şi materiale noi. Acolo a putut fi fixată fără efort în scris. Lucrurile s-au petrecut deci în mod similar şi la restul germanilor, conchidem noi. Şi pornind, pe de o parte, de la acest sentiment de înduioşare, generat de epopee, iar pe de altă parte, de la scepticismul nostru, începem să ne amestecăm, în mod ştiințific, dar nefast, în domeniul legendei eroice, actualizând-o noi înşine printr-o ipoteză, adică, pornind de la alcătuirea ei, de la ceea ce este statornic în ea, deducem o formă actuală, care lipseşte, a dispărut şi nu poate fi găsită nicăieri, dar care, după convingerea noastră, *trebuie* să fi existat şi pe care credem că putem şi că trebuie să o producem din nou într-un oarecare mod. Repet: aici e marele pericol – probabilitatea este foarte mare ca, prin forma actuală construită de noi înşine, prin *saga* noastră artificială să violentăm forma primordială, *legenda eroică*, şi să rătăcim cu fiecare din aceste construcții drumul spre concept. Noi trebuie să ştim *nu cum ar fi arătat saga, ci ce semnifică legenda eroică*, pentru a înțelege cum devine activă în epopee. Calea nu este de a observa ce este schimbător în schimbarea sa, ci de a conchide semnificația

persistenței din compararea a ceea ce e schimbător cu ceea ce persistă.

Dacă suntem de acord că în operele formei culte epopee este activă câteodată forma simplă *legendă eroică*, atunci nu trebuie să ne întrebăm în primul rând care formă actuală, care legendă eroică se regăseşte în *Cântecul Nibelungilor* sau în *Iliada* şi nici cum ar fi putut arăta această *saga* înainte să fie cuprinsă în epopee, ci mai întâi trebuie să ne întrebăm care este raportul dintre forma simplă rezultată din îndeletnicirea spiritului legată de familie, neam, legătură de sânge, şi forma cultă cu legități proprii şi cum capătă forma simplă o formulare nouă, proprie, actuală în această formă cultă.

În cazul legendei sacre am văzut cum o parte din marile mişcări ale popoarelor occidentale este cuprinsă în îndeletnicirea spiritului legată de imitație, cum cruciadele stau sub semnul legendei sacre. Putem adăuga acum că o altă parte, mai veche, a acestei mişcări este legată în acelaşi fel de conceptul de *legendă eroică*. Mare parte din ceea ce numim migrația popoarelor se petrece în sensul acestei îndeletniciri a spiritului – nu este vorba despre o mişcare orientată total şi în fiecare individ spre imitație, ci de triburi migratoare care se simt unice, se simt familii şi în care fiecare familie este, la rândul ei, ceea ce ține împreună tribul. Şi astfel, toate întâmplările devin aici legendă eroică: dispariția unui popor reprezintă dispariția unei familii, victoria unui popor se cristalizează printr-o fizionomie verbală în victoria capului familiei, a eroului; ciocnirea a două popoare, fie că este vorba de o înfruntare între migratori

sau de coliziunea acestora cu popoare sedentare, poate fi gândită doar în acest mod. Este clar rolul pe care îl joacă în această experiență trăită limba, care cultivă, creează, interpretează; la fel de clar se observă că aici se actualizează multe elemente care, ca reprezentări actualizate în tumult şi mulțime, nu se configurează la fel ca în cazul colonizării lente a Islandei de către norvegieni.

Această diversitate mobilă revine în epopee – această epopee în care sunt reluate mereu întâmplările trecute. Ea persistă în epopee nu ca saga, ci ca legendă eroică. Nicăieri nu sunt mai încurcate şi mai grăitoare pasiunile şi soarta unei familii ca în Cântecul nibelungilor. Aici totul este familie. Gibichungii, walisungii, nibelungii, burgunzii sunt familii. Şi hunii sunt o familie şi nu un popor ostil, ei alcătuiesc neamul lui Atila. În figura lui Atila nu se oglindeşte nimic din duşmanul național al germanilor sau din *flagellum Dei* – el este soț, cap de familie, este angrenat prin intermediul soției sale în conflictele unei alte familii sau tânjeşte după comoara în care se reifică averea familiei. Şi din nou întâlnim aici tot ce ține de familie: proprietate şi vrajbă, răzbunarea sângelui, uciderea rudelor, loialitatea față de frate, gelozia, gâlceava femeilor, relația sexuală – accentuate însă până la enorm şi, acolo unde trebuie, aproape dizolvate în comic.

Cântecul nibelungilor ne apare ca fiind dezvoltat mai degrabă dintr-o legendă eroică germanică arhetipală decât dintr-o anumită saga, cu atât mai puțin dintr-una ce poate fi reconstituită, şi atunci putem să o deosebim prin

îndeletnicirea spiritului de rivalii săi romantici, de *Cântecul lui Roland*, unde toate acestea lipsesc, fiind înlocuite de îndeletnicirea spiritului legată de legenda sacră. Epopeea migrației popoarelor şi epopeea cruciadelor au acelaşi rang ca forme culte, dar se nasc din îndeletniciri ale spiritului diferite.

VI. Legenda eroică în Vechiul Testament; anti-legenda eroică; păcatul originar. Darwinismul şi romanul arborelui genealogic. *Obiectul* şi *personajul* legendei eroice

După ce am analizat legenda eroică la germani şi la greci, aş dori să indic pe scurt un al treilea punct, unde legenda eroică s-a cristalizat în mod deosebit şi unde din nou un întreg popor este perceput şi se percepe el însuşi ca familie. Citim într-o tradiție care s-a păstrat în canonul Vechiului Testament cum israeliții se înfățişau drept neamul lui Avraam, care s-a înmulțit repede la porunca Domnului, şi cum douăsprezece familii proveneau din tot atâția frați. Şi aici toate persoanele sunt moştenitori iar proprietatea este moştenire. Cea mai grea probă la care poate fi supus un tată este sacrificarea fiului său şi, prin acesta, a familiei sale. Binecuvântarea tatălui este aici atât de concretă, atât de încărcată de putere, încât se răsfrânge asupra generațiilor cărora nu le este destinată şi poate fi sustrasă ca un lucru tangibil. Dumnezeu este aici un Dumnezeu al taților, un Dumnezeu al lui Avraam, Isaac şi Iacob. Regăsim şi aici fidelitatea fraților şi vrajba fraților, cearta în familie, gelozia şi toate trăsăturile conexe ce reapar în acelaşi timp ca experiență trăită de personaje, de eroii în care s-a cristalizat legenda eroică, şi ca fizionomii verbale.

Nu vreau să insist mai mult asupra legendei eroice a israeliților, deoarece nu intenționez să fac aici un istoric al legendei eroice. Fac doar trimitere pe de o parte la faptele

relatate de legenda eroică a patriarhilor şi, pe de altă parte, la evenimentele petrecute în casa lui David şi relatate în Cartea a II-a, respectiv în Cartea I a Regilor. Din nou găsim, cu toată asemănarea materialului, o neconcordanță a dispoziției mentale, a îndeletnicirii spiritului, şi vedem că forma din care au rezultat patriarhii şi urmaşii lor este diferită de forma în care au trăit şi au fost percepuți fiii regilor din timpul lui David. Povestea familiei, chestiunea monarhică este interpretată aici din perspectiva statului Israel.

Însă, ca şi în cazul legendei sacre, aş dori să examinăm dacă şi cât de mult mai este activă în zilele noastre legenda eroică.

Acolo unde am surprins-o până acum era legată de o migrație a popoarelor. Am întâlnit-o la semiți migratori şi la germani migratori sau colonizatori. Legenda eroică a Atrizilor trebuie să se fi format în epoca migrației dorice – pare chiar că legenda eroică grecească preia aici ceva mai vechi decât migratorii înşişi şi care a fost adoptat de migratori într-un anume fel. Legenda eroică a fost reinterpretată în sens negativ de dorieni – *ne aflăm în fața unui proces asemănător cu cel al creării anti-legendei sacre*. Pe de altă parte, am văzut că ceea ce aş numi într-o manieră foarte generală „formarea unui stat" sau „noțiune de stat" se opune legendei eroice, aşa cum fenomenul la fel de general numit „reformă" excludea legenda sacră.

Să analizăm propriul nostru mediu. Knut Liestøl a arătat, în *Norske Aettesogor* (Kristiania, 1922) că în nord legenda eroică nu a încetat să se formeze pornind de la

îndeletnicirea spiritului legată de familie. Dar la țăranii noştri nu este trăită tot legenda eroică – nu sunt înțelese şi apreciate proprietatea, activitatea, drepturile şi întâmplările lor conform noțiunilor de familie, neam, legături de sânge? Cei familiarizați cu viața la țară cunosc această legendă eroică; ea continuă să existe în literatură în povestirile țărăneşti. Doar că aici cristalizarea poetică este redusă, limba nu a putut interveni atât de puternic, totul este şters şi măreția fizionomiei lipseşte aici în dublu sens.

Dar pe scară mai largă? La un moment dat, creştinismul a combătut foarte vehement legenda eroică în esența sa, pentru că în el toți oamenii au devenit frați; totuşi, a trebuit să preia la rândul său legenda eroică: în conceptul de păcat originar. Marea comunitate pe care o alcătuieşte creştinătatea a moştenit totuşi ceva – ceva ce a luat naştere odată cu primii părinți, cu cei mai vechi strămoşi, care s-a actualizat, care şi-a păstrat puterea din generație în generație, întocmai ca blestemul părintelui într-un neam, şi care a fost îndepărtat într-un anumit sens doar prin faptul că divinitatea însăşi s-a divizat în tată şi fiu. Chiar dacă o altă îndeletnicire a spiritului s-a străduit să redea unitatea acestei perechi prin uniunea într-un al treilea, care nu aparținea familiei, şi chiar dacă s-a încercat mai târziu excluderea mamei, relația a subzistat şi legenda eroică şi-a păstrat efectul; şi atât în însuşi păcatul moştenit, cât şi în Fiul lui Dumnezeu Mântuitor au existat fizionomii verbale în care forma s-a păstrat şi s-a cristalizat.

Cred că este o perspectivă corectă dacă, întocmai ca într-o lucrare de doctorat recentă, punem în legătură nemijlocită acest concept de păcat originar cu conceptul de ereditate, aşa cum a fost ilustrat în secolul al XIX-lea în transmiterea ereditară a caracterelor şi a bolilor de tot felul, în atavism – pe scurt, tot ceea ce numim ereditate, care a devenit un punct de plecare pentru cele mai diverse cercetări ştiinţifice. Ce mult ne-am străduit să observăm şi să calculăm această ereditate în toate amănuntele! Ereditatea a devenit principiul, temelia unui sistem natural, darwinismul, după numele reprezentantului său de frunte. Astfel, natura a devenit legendă eroică – toate vieţuitoarele au fost reduse la arbori genealogici, la un arbore genealogic, au fost cercetate din perspectiva înrudirii, interpretate din perspectiva înrudirii în limbajul conceptelor înrudirii. Ştiinţele naturale au devenit ştiinţele originii şi descendenţei – şi a fost ca o jertfă adusă de ştiinţa însăşi, care, prin sacrificii supreme pentru acest principiu, a tras concluzia că oamenii sunt rudele cele mai apropiate ale maimuţelor.

Urmările acestei îndeletniciri a spiritului s-au arătat din nou în forme culte. Romanul este cel care zugrăveşte aceste concepte de ereditate şi origine, care este dominat de legendă eroică. Amintesc doar că Zola şi-a denumit ciclul romanesc *Les Rougon-Macquart: Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*; de asemenea, Galsworthy şi-a intitulat ciclul romanesc *Forsyte Saga*, titlu ce corespunde uzului limbii engleze şi se asociază, fără să se încadreze în

niciun caz în *incorrect use*, cu *Islendinga saga*. Alte exemple sunt de prisos.

Am terminat cu legenda eroică. Am văzut că ea este mai greu de fixat decât legenda sacră pentru că este mai strâns legată de îndeletnicirea spiritului specifică, pentru că actualizările ei – cu puține excepții – sunt mai nesigure, mai slab reliefate, pentru că, repetăm, raportul dintre legendă eroică şi saga nu corespunde în orice privință raportului dintre legenda sacră şi *Viețile sfinților*. De asemenea, fizionomia ei verbală are un grad mai mic de cristalizare, de claritate şi strălucire. Şi pentru că este mai timidă în esență, modul său de exprimare este mai uşor descalificat, precum am văzut.

Cu toate acestea, o regăsim ca formă simplă atât în forma sa verbală, cât şi în personajele sale, moştenitorii, şi în obiectele care semnifică moştenirea.

Astfel de *obiecte* sunt curtea, domeniul clanului, comoara familiei, paloşul tatălui; astfel de *personaje* sunt eroii clanului şi rudele lor, dar şi străbuna fantomă care reprezintă întreaga familie şi care se arată atunci când aceasta este amenințată de o nenorocire – sau acele *fylgjur*[3] din *sogur*.

Un băiat este abandonat şi crescut în altă familie. Fără să i se cunoască identitatea, acesta intră într-o cameră în care se află adevăratul său bunic, se împiedică, iar bunicul

[3] În mitologia nordică, spirit de regulă de gen feminin, care însoțeşte o persoană pentru a-i prevesti viitorul (n.tr.).

râde şi spune: am văzut ce tu nu ai văzut. Când ai intrat, un urs polar fugea în fața ta, dar când m-a văzut, a stat pe loc; tu ai fost însă prea rapid şi te-ai împiedicat de el. Acum cred că nu eşti fiul lui Krumm, ci al unei familii mai nobile.

În principiu, fiecare personaj dintr-o legendă eroică are o astfel de *fylgja*, un urs polar tânăr care îl însoțeşte fără a fi văzut de nimeni şi care permite rudelor, atunci când se apropie, să-şi recunoască apartenența la acelaşi neam.

MYTHOS-UL

I. Definiții. Noțiunea de mit la Jacob Grimm

Elevii de seminar care au lucrat la volumul M al *Dicționarului Fraților Grimm* se grăbeau probabil să ajungă acasă când au ajuns în sfârşit la „my". Ei au scris:

„Mythos (*Mythe*), f. – legendă, povestire neatestată; format din gr. *μῦθος* cu schimbarea genului prin analogie cu legendă eroică, poveste, fabulă, povestire (*sage, geschichte, fabel, erzählung*) ş.a."

Apoi un scurt exemplu din Uhland – asta e tot.

În schimb, în a doua ediție a *Micului dicționar de filosofie* al lui Eisler găsim următoarele:

„Mythus (*μῦθος*, discurs, povestire transmisă pe cale orală) este concepția despre viață şi natură, interpretarea naturii conformă fanteziei, antropomorfă, ce constituie o componentă a religiei aflate la un anumit nivel de dezvoltare şi care se bazează pe apercepția personificatoare şi introiecție. În mit, care este un produs al fanteziei, dar care conține şi o logică proprie, regăsim concepția primitivă cu privire la lume, ca protofilosofie. Din mit s-au dezvoltat ştiința şi filosofia, dar, în parte, din opoziția dintre gândirea conceptuală tot mai accentuată a unor personalități proeminente şi concepția antropomorfo-imaginativă asupra mitului."

Comparând cele două definiții, vedem că raportul este aici şi mai complicat decât în cazul legendei eroice. Pe de o parte, Dicționarul Fraților Grimm depreciază mythos-ul pornind de la istoricitate şi stabilind o egalitate simplă: mythos = legendă = povestire neatestată. Pe de altă parte, *Dicționarul filosofic* abordează mitul din alt punct de vedere şi, la rândul său, nu-i recunoaşte în întregime autonomia. Mitul, aşa este scris în prima propoziție, este o concepție despre viață şi natură, o interpretare a naturii. Dar mitul constituie doar o componentă a religiei într-un anumit stadiu de dezvoltare şi poate fi înțeles doar sub această formă. În a doua propoziție citim că mitul conține concepția primitivă despre viață – nu este menționat dacă „primitiv" înseamnă aici originar, simplu, nedezvoltat sau inferior, sensuri date de *Dicționarul* lui Eisler (s.v. *primitiv*). În orice caz, prin acest „primitiv" mitul este categorisit din nou ca stadiu preliminar, de data aceasta nu ca stadiu preliminar al istoriei, ci ca stadiu preliminar al filosofiei, ca „protofilosofie" – în orice caz, ştiința şi filosofia trebuie să se fi dezvoltat din el.

Astfel, pe lângă istorie, mythos-ul mai are un duşman, care îi tăgăduieşte originalitatea, care face din el un stadiu preliminar, o treaptă timpurie într-o dezvoltare orientată spre ceva mai înalt. Vom avea ocazia să cunoaştem acest opozant.

Însă acum doresc să dau şi un al treilea citat – chiar dacă numai pentru a ne reculege după dicționare.

În 1835, Jacob Grimm a dedicat *Mitologia germană* istoricului Friedrich Christoph Dahlmann, primul care, în epoca modernă, s-a ocupat îndeaproape de una dintre sursele pe care le foloseşte şi Grimm – Saxo Grammaticus. Nu voi reda în totalitate ce se spune despre formele discutate de noi în această dedicație, care este în acelaşi timp şi introducere, pentru că ea merge mai în profunzime decât ceea ce poate fi relatat în dicționare.

„Legenda şi istoria sunt fiecare o forță de sine stătătoare, ale căror domenii se întrepătrund la margini, dar care au şi teritoriul lor separat, intact. Teritoriul tuturor legendelor este mitul, adică credința în zei, aşa cum a fost transmisă de la popor la popor într-un proces infinit: un element mult mai general, mai instabil decât istoricul, compensând însă prin amploare lipsa de statornicie. Fără o astfel de bază mitică, legenda nu poate fi înțeleasă, aşa cum istoria nu poate exista fără lucrurile întâmplate. Pe când istoria ia naştere din faptele oamenilor, legenda este lumina care le scaldă şi străluceşte în interstiții, parfumul care le însoțeşte. Istoria nu se repetă niciodată, este peste tot nouă şi proaspătă, legenda renaşte neîncetat. Istoria înaintează cu paşi siguri, cu picioarele pe pământ, legenda înaripată se înalță şi coboară: ea nu se opreşte să se aşeze decât printr-o favoare ce nu se acordă tuturor popoarelor. Acolo unde întâmplări îndepărtate s-au pierdut în negura timpului, legenda se uneşte cu ele şi ştie să cuprindă o parte din ele; acolo unde mitul este slăbit şi este pe cale de dispariție, istoria îi oferă sprijin. Dar atunci când mitul şi istoria se

întâlnesc şi se contopesc, epopeea ridică un eşafodaj şi îşi ţese pânza. Aţi precizat bine [se referă la Dahlmann]: în lipsa străduinţei simultane de a o consemna, istoria se află în mare pericol de a dispărea total din memoria oamenilor sau, dacă legenda pune stăpânire pe ea, păstrând-o, o modifică totodată la fel cum este transformat fructul tare în cel mai moale, cel amar în cel mai dulce prin arta gătitului. Eu recunosc metamorfoza, trecerea, şi nu gătitul. Căci nu putem numi gătit ceea ce a fost transformat şi schimbat printr-o forţă tăcută, acţionând inconştient. Într-adevăr, există doar puţine legende născocite, niciuna a cărei înşelăciune să nu dispară în cele din urmă în faţa ochiului critic, aşa cum istoria falsificată trebuie să cedeze în faţa puterii mult mai mari a adevăratei istorii…"

Ce mult ne-am îndepărtat în acest paragraf de limbajul aplatizat al dicţionarelor! Este un exemplu excelent pentru limba lui Jacob Grimm, pentru stilul, concepţia sa asupra vieţii. Le putem vizualiza: legenda eroică şi istoria cu caracterele lor diferite, cu modul în care se comportă fiecare şi se deosebesc una de alta. Şi totuşi – este chiar atât de clar ce semnifică de fapt legenda eroică şi în ce raport se află cu istoria? Am înţeles oare din aceste imagini frumoase, care descriu cum legenda eroică străluceşte ca o lumină şi se răspândeşte ca o mireasmă, cum au loc toate acestea? Sau cum este legată legenda eroică de evenimente îndepărtate? Şi mai departe – înţelegem ce înseamnă aici mit? Mitul stă la baza *tuturor* legendelor şi înseamnă la rândul său „credinţa în zei, aşa cum a fost transmisă de la

popor la popor într-un proces infinit". Putem să tragem acum concluzia că orice credință în zei este mit – sau că mitul a semnificat întotdeauna credința în zei? La un moment dat este folosit cuvântul „mit" acolo unde ne-am aştepta la cuvântul „legendă eroică" şi se afirmă că mitul devine acum sprijinul istoriei. Nu se mai face aici diferența conceptuală între mit şi legendă eroică? Este mitul acelaşi lucru cu legenda eroică? Mitul şi istoria se contopesc, şi acolo unde se contopesc, epopeea îşi construieşte un eşafodaj şi țese. Să rămânem la aceste imagini – simt aici nevoia stringentă de a cunoaşte mai îndeaproape mireasa şi mirele, înainte de a-i felicita pentru căsătorie; simt o curiozitate arzătoare cu privire la asamblarea acestui război de țesut: trebuie să cunosc natura bătăturii şi a urzelii.

Un singur lucru nu trebuie să se creadă, şi anume că mi-ar lipsi respectul profund pentru ideile lui Jacob Grimm. Am introdus acest fragment tocmai în scopul de a demonstra că la el nu apare o deplasare prezumțioasă a semnificației nici în direcția istoriei, nici în direcția filosofiei, că la el fiecare termen are forța sa proprie şi, cum el însuşi spune, „teritoriul său separat, intact". Cunosc, de asemenea, faptul că limba şi poezia însemnau pentru discipolul idealismului german un mare eveniment comun în sufletul popular, cel mai mare eveniment care s-a produs sau s-ar putea produce în sufletul popular – şi că el nu a avut intenția, în acest cuvânt înainte, să precizeze amănuntele, ci să ofere o imagine de ansamblu în care elementele sunt intuite doar. Mythos, legendă eroică, istorie şi epopee

nu trebuie delimitate aici în totalitate şi exact, ci trebuie să constituie împreună reprezentanții acelei „forțe tăcute, inconştiente", care semnifica pentru Jacob Grimm „ceva infinit îndepărtat față de forța unui poet de mai târziu, fie el şi cel mai bun".

Faptul că ştiu toate aceste lucruri nu este un motiv de a insista asupra lor. Dimpotrivă – dacă suntem cu adevărat convinşi că acei termeni au „teritoriul lor separat, intact", atunci cade în sarcina noastră să facem această distincție şi să delimităm teritoriile. Am încercat acest lucru în cazul legendei sacre şi al legendei eroice – nu ascund faptul că va fi mai greu în cazul mythos-ului. Totuşi, trebuie să fie posibil, aici ca şi în alte cazuri, să pătrundem până la formă, să definim esența a ceea ce Jacob Grimm a sugerat printr-o imagine.

II. Mitologie şi mit; un exemplu din *Facere. Întrebare* şi *răspuns*: oracolul; *mythos* şi *mit*. Structură şi creație

În cazul mythos-ului ne lipseşte ceea ce ne-au oferit legendele sacre catolice ale Evului Mediu occidental şi saga islandeză a secolelor X-XI. Vorbim de mitologie greacă şi germană, de mituri hinduse şi de mituri ale popoarelor primitive – dar nu îmi este cunoscut niciun punct în care, din labirintul de mitologii, povestiri despre creație, poveşti despre eroi, metamorfoze, reprezentări despre lumea cealaltă şi sfârşitul lumii – pe scurt, din tot ceea ce este numit de obicei *mitologie*, – să intuim atât de clar *mythos*-ul sau *mitul*, încât să fim constrânşi, ca să spunem aşa, să ne începem de acolo cercetarea.

Pornim de la o imagine generală confuză şi trebuie să încercăm să o clarificăm. De aceea aş dori să încep cu un exemplu. Pentru aceasta, voi alege câteva fraze din *Facere*.

„Şi a zis Dumnezeu: «Să fie luminători pe tăria cerului, ca să lumineze pe pământ, să despartă ziua de noapte şi să fie semne ca să deosebească anotimpurile, zilele şi anii, şi să slujească drept luminători pe tăria cerului, ca să lumineze pământul.»" Şi a fost aşa. A făcut Dumnezeu cei doi luminători mari: luminătorul cel mare pentru cârmuirea zilei şi luminătorul cel mai mic pentru cârmuirea nopții, şi stelele. Şi le-a pus Dumnezeu pe tăria cerului, ca să lumineze pământul, să cârmuiască ziua şi noaptea şi să

despartă lumina de întuneric. Şi a văzut Dumnezeu că este bine”[1].

Ce avem aici? Din traducere aflăm că aici nu avem de-a face cu o mărturie pură, cu o povestire sau o expunere simplă. Modul solemn, am putea spune liniştitor, în care sunt orânduite perioadele, sună ca un dialog. Există ceva precedent, şi acest ceva a fost o întrebare, au fost multe întrebări. Cerul fix a fost privit, s-a văzut cum este mereu luminat alternativ ziua de soare, noaptea de lună. Privitul s-a transformat în mirare, mirarea în întrebări. Ce semnifică aceşti luminători ai zilei şi ai nopții? Ce semnifică ei în timp şi în intervalele de timp? Cine i-a pus acolo? Cum era înainte ca lumea să fie luminată de ei, înainte ca ziua şi noaptea să fie despărțite, înainte ca timpul să fie împărțit? Şi acum cel ce întreabă primeşte un răspuns. Acest răspuns este formulat astfel încât nu mai pot fi formulate alte întrebări, astfel încât, în momentul în care este dat, se stinge întrebarea; acest răspuns este hotărâtor, convingător.

Cine întreabă? Omul. Omul vrea să înțeleagă lumea, lumea ca întreg şi în manifestările ei, vrea să înțeleagă ce sunt soarele şi luna. Dar asta nu înseamnă că el le observă timid şi şovăitor, că le pătrunde căutând şi pipăind, că vrea să le recunoască pornind de la sine – omul se află față în față cu lumea, lumea față în față cu omul şi el întreabă. Amintesc faptul că „fragen” (a întreba) – din germana

[1] Facerea 1, 14-18, *Biblia sau Sfânta Scriptură*, Editura Institutului biblic şi de misiune ortodoxă al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1975 (n.tr.).

veche, din rădăcina **frĕh* – înseamnă atât „a dori", „a cerceta", cât şi „a cere". Omul cere lumii şi aparițiilor ei să i se dezvăluie. Şi el primeşte *răspuns*, adică primeşte cuvânt înapoi, cuvântul ei îl întâmpină. Lumea şi aparițiile ei i se dezvăluie.

Acolo unde lumea este făurită de om în acest mod, prin întrebare şi răspuns – acolo apare forma pe care o numim mythos.

Să ne imaginăm un rege care este nehotărât dacă să înceapă sau nu un război. El poate să întoarcă întrebarea pe toate părțile: sunt suficiente forțele armate, ajung resursele financiare, îmi vor fi loiali aliații? – sau: care este situația adversarului meu, oare nu sunt mai mari forțele sale armate, resursele financiare mai bogate, nu va reuşi să-mi mituiască prietenii? Speranțe, îndoială, temeri pun stăpânire pe el. Dar este un punct în care lumea – aici lumea ca întâmplări – se face cunoscută singură, se face cunoscută sieşi, unde există deci răspunsul la întrebarea: ce se va întâmpla? Nu în sensul că într-un punct s-ar putea şti ceva mai mult sau s-ar putea recunoaşte mai bine decât în altul prin mijloace neobişnuite, care nu sunt accesibile muritorului de rând, ci astfel încât o întrebare se dizolvă ea însăşi într-un răspuns; astfel încât din întrebare şi răspuns se făureşte pe sine ceea ce e obiectiv. Numim acest lucru oracol – şi ne gândim imediat la oracolul grecesc, la oracolul din Delfi, la istorisiri de tipul celor relatate de Herodot despre războiul dintre regele lidienilor Cresus şi regele perşilor Cyrus sau despre Temistocle. Să analizăm în

mare problema: chiar şi în cazul oracolului din Delfi, nu se pune problema ca întâmplările viitoare să fie predeterminate, prin voința divină sau prin oricare altă orânduire a universului, iar Delfi nu este un loc unde, aflându-se, într-un mod deosebit, starea viitoare a lucrurilor, s-ar putea da, în anumite condiții, informații despre acest viitor – ci trebuie să înțelegem oracolul ca pe un loc sfânt unde există posibilitatea ca printr-o întrebare să constrângi viitorul să ți se dezvăluie sau, mai mult decât atât, ca viitorul să se făurească singur din întrebare şi răspuns.

Mythos-ul şi oracolul sunt legate unul de altul, aparțin aceleaşi îndeletniciri a spiritului. Amândouă prezic. Cuvântul *a prezice* este orientat – ca şi cuvântul *a profeți* – pentru noi înspre viitor, de aceea suntem înclinați să îl folosim mai degrabă în cazul povestirii despre regele Lidiei decât pentru ceea ce găsim la începutul cărții Facerii despre soare şi lună. Trebuie să privim însă mai îndeaproape cuvintele „wahr" (adevărat) şi „wahrsagen" (a prezice); trebuie să ne gândim la faptul că „wahr" este înrudit cu „währen" (a dăinui) – că lumea dăinuie pentru noi prin faptul că se prezice pe sine: „währt", şi că, în concluzie, trecutul şi viitorul nu sunt separate în această lume. Şi dacă am adus împreună mythos-ul şi oracolul prin expresia „wahrsagen" (a prezice), putem aminti că rădăcinile lui „fragen" (a întreba) pot fi întâlnite în anglo-saxonă în „friht" şi „frihtrung", care înseamnă *oracol*, şi în „frihtrian", *a prezice*.

Aici mai poate fi folosit un cuvânt: *revelație*. Dar *revelație* este un cuvânt periculos, a fost folosit de teologi în diverse moduri în epoci diferite. Deseori, ei înțeleg prin acest cuvânt o faptă nemijlocită a lui Dumnezeu – în sensul că divinitatea se arată omului. În acest sens, revelația nu este nici mythos, nici oracol. „Dumnezeu vorbitor", care se foloseşte de vorbirea şi gândirea omului şi vorbeşte despre sine pentru a fi recunoscut spiritual, aşa cum este el înfățişat în Corinteni 1, 2, 9-10, nu se încadrează în această ordine de idei.

Încă o dată: soarele şi luna, aşa cum le putem vedea în Facere, au fost observate mai întâi ca fenomene; soarele strălucea în fiecare zi şi lumina ziua; când apunea, putea apărea luna spre a-şi răspândi lumina – în alternanța lor permanentă şi durabilă în sine, timpul se împlinea în zile şi ani. Apoi s-a ivit râvna de a le înțelege şi setea de cunoaştere s-a manifestat printr-o întrebare. Ele au răspuns, şi prin răspuns au prezis; prin actul prezicerii ele au fost percepute, „wahr-genommen".

Să analizăm forma: divinitatea nu face aici o mărturisire: „am pus acolo luminătorii ca să despartă ziua şi noaptea". Ce a spus Dumnezeu nu a spus oamenilor, ci se referea la soare şi la lună. Apoi s-a întâmplat: Dumnezeu le-a pus pe cer – acum ele îşi îndeplinesc menirea, acum au devenit cu adevărat ele însele. Sunt în aşa mare măsură ele însele, încât divinitatea este dată la o parte într-un anumit sens; şi Dumnezeu se află în fața lor, şi el le vede – vede: „că este bine". Să însemne oare această propoziție, care se

repetă ca un refren în prologul cărții Facerea, că Dumnezeu s-ar fi îndoit de binele creației sale? Această propoziție semnifică faptul că de fiecare dată în creație şi prin creație totul a devenit necondiționat şi apoi de sine stătător: lumină şi întuneric, cer şi pământ, uscat şi ape, soare şi lună; mai mult decât atât, ea este un ultim răspuns, o pre-zicere grandioasă, care îşi declară „bun" creatorul.

Aici mitul este desăvârşit ca formă. Se întreabă despre soare şi lună; soarele şi luna răspund. Bineînțeles că se pot spune încă multe despre divinitatea care a pus luminătorii pe tăria cerului, el poate fi perceput şi altfel, înzestrat cu alte atribute. Dar tocmai acest lucru nu se întâmplă aici. Soarele şi luna sunt rânduite de divinitate, iar divinitatea nu este altceva decât cea care a rânduit soarele şi luna. În mit se face cunoscut pe de-a-ntregul doar un fenomen, care se deosebeşte prin autonomia sa de celelalte fenomene.

Prin aceasta nu se afirmă că alte fenomene nu pot fi făcute cunoscute în acelaşi mod în mythos-uri de acelaşi fel. Trebuie să accentuez din nou că şi aici, ca şi în cazul legendei sacre şi al legendei eroice, fac diferența între forma simplă ca atare şi reprezentarea sa actualizată. Realizez acest lucru prin diferențierea între mythos şi mit: pe de o parte avem mythos-ul, care înseamnă forma simplă rezultată din îndeletnicirea spiritului, iar pe de altă parte, mitul sau un mit, adică forma ce ni se arată de fiecare dată separat.

Tocmai acest fragment mai mare care precedă prima carte a Bibliei – mă refer la Facerea 1,2 până la 2,1,

introducerea denumită de exegeți *P* (Codexul Preoților) –, de unde am luat mitul soarelui şi al lunii, cuprinde un număr de astfel de mythos-uri izolate, însă asemănătoare. Ele sunt denumite generic „Crearea lumii" sau „Povestea creației", dar ambele denumiri sunt echivoce; căci lumea este tranşată aici în fenomenele ei, iar zilele care subdivid creația constituie mai mult o separare decât o succesiune cronologică. Fiecare fenomen are propriul său mit – însă unitatea este menținută prin faptul că mitul este realizat de fiecare dată prin aceeaşi fizionomie.

Termenul „creație" ne conduce astfel dincolo de miturile singulare. Mythos-ul este creație. Din nou folosesc cuvântul în sensul său cel mai profund şi amintesc de rădăcina germanică **skap*, care se regăseşte şi în „schöpfen", şi în „schaffen" (a crea) şi care îşi păstrează semnificația şi în sufixul „-schaft". Am spus deja că în mythos obiectul este făurit prin întrebare şi răspuns – putem exprima acest lucru astfel: *în mythos, un obiect devine creație datorită structurii sale*.

III. Mythos şi recunoaştere; *μῦθος* şi prezicere – îndeletnicirea spiritului, cuvinte-indicator: *cunoaştere, ştiinţă*

Observăm în acelaşi timp ce i se opune mythos-ului: ceea ce am numit duşmanul mythos-ului atunci când am citat definiţia termenului dintr-un lexicon filosofic. Recunoaşterea şi cunoaşterea ca proces, voinţa de a transforma lumea în mod activ, pătrunderea în lume, pentru a înţelege alcătuirea ei – acel proces în care obiectele nu se fac pe sine, ci în care ele sunt create, este cel care trăieşte în vrajbă continuă cu mythos-ul.

Am putea deduce această opoziţie dintre mythos şi cunoaştere deja dintr-o comparare detaliată a cuvintelor greceşti *μῦθος* şi *λόγος*. Dar şi acesta este unul din lucrurile pe care nu ni le permitem aici. Doar câteva exemple din Homer ar putea clarifica ce înseamnă *μῦθος* şi în ce raport se află acesta cu forma noastră mythos.

Telemah se pregăteşte (Odiseea II) în secret să plece de acasă. El aranjează ca servitoarea Euricleea să-i pregătească vin şi făină din cămară (v. 339); seara se duce pe vasul său şi porunceşte oamenilor să aducă proviziile (v. 410). Mama şi celelalte sclave nu ştiu nimic: *μία δ'οἴη μῦθον ἄκουσεν* – „numai una ştie cum stau de fapt lucrurile", am putea traduce, sau, mai exact: „doar una ştie adevărul".

Telemah (Odiseea IV) se întoarce din călătoria sa în Pylos şi Sparta iar peţitorii hotărăsc să-l pândească şi să-l omoare (v. 663). Penelopa află însă curând de la mesagerul

Medon ce au de gând peţitorii, iar ceea ce află este din nou *μῦθος*, din nou cuvântul care conţine adevărul (675/76).

În cele din urmă (Odiseea XX), Odiseu se întoarce acasă neştiut de nimeni şi găseşte peţitorii benchetuind la masa lui. Între ei se află şi un tânăr obraznic pe nume Ctesipos din Samos. Acesta îl batjocoreşte pe cerşetorul străin, spunându-i că a primit deja destule, dar că el ar vrea să-i ofere încă un dar de onoare, pentru ca acesta să-l poată dărui la rândul său servitoarelor care îl spală sau altcuiva – şi îi aruncă o copită de bou în cap. Odiseu scapă de umilinţă doar dându-se în lături (v. 292). Apoi situaţia se schimbă: Odiseu a încordat arcul, el şi prietenii săi se află faţă în faţă cu peţitorii speriaţi (Odiseea XXII). Aceştia cad unul după altul. Văcarul Filetios îl ucide pe Ctesipos, spunându-i (v. 285) că n-ar trebui să mai vorbească nechibzuit, ci *Θεοῖσιν μῦθον ἐπιτρέψαι, ἐπεὶ ἦ πολὺ φέρτεροι εἰσιν* – ar trebui să lase *μῦθος* zeilor, pentru că ei sunt mai puternici. Ctesipos semnifică aici aroganţa, prostia, pentru că a crezut că cerşetorul care se afla printre peţitori era cu adevărat un cerşetor, a crezut că-l poate recunoaşte ca cerşetor şi l-a tratat conform acestei recunoaşteri ca atare. Mythos este faptul că acest cerşetor nu este un cerşetor, ci Odiseu. Ctesipos a interpretat greşit natura interioară, reală a cerşetorului pornind de la recunoaştere: mythos-ul, care le era cunoscut zeilor.

Pentru grecii de mai târziu *μῦθον ἐπιτρέψαι θεοῖς*, a lăsa zeilor profeţia, este o maximă – şi poate că era deja şi în *Odiseea*. Oricum ar fi, această maximă nu înseamnă sub

nicio formă că nu trebuie pusă întrebarea care conduce la mit, ci că orice cunoaştere este vană, că orice încercare a omului de a pătrunde lumea şi de a o înțelege poate degenera în orice clipă în concluzii greşite şi în erori, dar mai ales că zeii cunosc cuvântul care prezice, că mitul este divin iar cunoaşterea divină, care înțelege lucrurile pornind de la ele însele, este mythos.

Nu este uşor de găsit un cuvânt-indicator care să exprime îndeletnicirea spiritului din care rezultă forma simplă mythos. Putem alege cuvintele *cunoaştere*, *ştiință*, dar nu trebuie să uităm faptul că nu ne referim la acea cunoaştere la care se raportează până la urmă recunoaşterea, şi nici la cea care este sigură chiar de la început, absolut necesară, valabilă în general, care condiționează şi pe care se întemeiază experiența şi recunoaşterea şi este anterioară oricărei recunoaşteri, ci că avem de-a face aici cu acea cunoaştere necondiționată, care este dată doar atunci când un obiect se creează în întrebare şi răspuns, se face cunoscută şi se manifestă prin cuvânt, prin prezicere.

IV. Mitul Etna la Pindar. Mitologia

Pe lângă mitul din Facere, aş dori să dau drept exemplu un mit grecesc. Recurg iarăşi la Pindar şi dau un exemplu de la începutul primei ode pythice; nu din partea care conține aici legenda eroică, ci din cea anterioară, în care este descris locul sărbătorii, al actului cultual. Oda începe cu elogierea phorminxului de aur, a cântecului. Cântecul linişteşte totul, chiar şi fulgerul lui Zeus, adoarme vulturul de pe sceptrul zeului, îl vrăjeşte pe însuşi Ares, războiul. Doar duşmanii divinităților se sperie la auzul cântecului muzelor, printre care şi Typhon, duşmanul zeilor cel cu o sută de capete. Şi acum urmează descrierea detaliată a uriaşului Typhon şi a pedepsei sale. Corpul său gigantic stă întins de la Cuma, de pe coasta italiană, până în jos, în Sicilia; acolo muntele Etna, cu zăpezile sale înghețate, stă ca o coloană cerească pe pieptul lui şi scuipă din adâncuri foc, flăcări purpurii ce se învârtejesc în sus. E o minune să vezi, o minune chiar şi numai să auzi toate acestea.

Ni se dezvăluie muntele cu cele trei zone ale sale: jos vița-de-vie, în mijloc pădurile, sus vârful pleşuv, acoperit cu gheață şi zăpadă mai tot timpul anului. Dar muntele nu este ca toți ceilalți munți, el scuipă foc. Aici apare întrebarea, aici ea este rezolvată printr-un răspuns – la Pindar, în două moduri. Ca şi în Facere, şi aici sunt două mituri, însă nu atât de bine delimitate. Mai întâi, ce este de fapt muntele? Răspunsul, cuprins într-o fizionomie verbală, sună astfel: „coloana cerului”. Şi apoi: de ce împrăştie foc acest

munte? Iar răspunsul este: sub el şi ţintuit de el stă întins uriaşul cu o sută de capete, duşmanul de moarte al zeilor. Dar deja aici ajungem prea departe cu interpretarea – muntele, sprijinitorul cerului, este la rândul său de sus până jos uriaşul, duşmanul. De două ori răspunde această apariţie, constrânsă de o întrebare, se declară pe sine, de două ori se creează, se cristalizează şi se transpune în fizionomii verbale. Propteaua cerului devine duşmanul zeilor scuipător de foc.

Ce puţin am pricepe procesul, forma ca formă, dacă am spune că grecii ştiau în acele timpuri mult prea puţine despre munţi, cer sau fenomene vulcanice sau dacă am vorbi despre o „interpretare a naturii" bazată pe „aper-cepţie personificatoare". Obiectul acestei tălmăciri nu este aici în niciun caz natura în sensul în care utilizăm noi cuvântul. În lumea acestei îndeletniciri a spiritului, munţii care scuipă foc nu erau şi nu sunt natură. Şi nu există nicio cale directă de la mitul „Etna" – în care muntele se face cunoscut – la cunoaşterea fenomenelor geologice.

În schimb, avem o schimbare spirituală, am putea spune o convertire: o întoarcere cu spatele la formă şi o încercare de apropiere de fenomen pornind de la sine, de creare a unei opinii pornind de la sine, de a produce un obiect făcând abstracţie de condiţionările sale. Dar această schimbare a punctului de vedere înseamnă trecere de la *mit* la *logos*.

Hieron, învingătorul pe care îl cântă Pindar, a întemeiat sau a re-întemeiat la poalele sudice ale muntelui

un oraş, care se numeşte tot Etna, şi l-a populat cu locuitori din Siracuza şi Catania. În acest oraş, administrat de fiul său Deinomenes, a avut loc şi sărbătorirea victoriei acestui fiu. Aici a fost cântată oda triumfală. Acesta era locul pe care Pindar trebuia să-l aducă în prim-plan. De îndată ce termină cu mitul său despre munte, se referă la acest oraş. Mitul survine din nou. Un munte, o coloană a cerului, este la rândul său aşezarea divinității, lăcaşul unde aceasta domneşte; şi astfel Etna este deopotrivă reazemul cerului, duşmanul zeilor şi adăpostul suveranului Zeus. Pornind de la acest mit, în odă urmează acum o rugă adusă zeității pentru a proteja întemeierea lui Hieron şi a-i asigura pacea şi prosperitatea. Apoi cântecul se concentrează asupra învingătorilor. Fără ca acest lucru să fie formulat explicit, întreprinderile războinice ale lui Hieron sunt puse în legătură cu cele prezentate anterior, iar izbânzile tiranului sicilian asupra Etruriei şi Cartaginei sună ca un ecou al victoriei lui Zeus asupra uriaşului ce scuipă foc. Însă de aici simțim transformarea despre care tocmai am vorbit: Pindar face legătura cu mitul, dar, făcând această legătură, părăseşte mitul pur. El se abate de la mit în dublu sens. Pentru a explicita ceea ce el sugerează doar, trebuie să spunem: cele două evenimente, lupta dintre Hieron şi opozanții săi şi lupta dintre Zeus şi Typhon, pot fi puse în corelație, pot fi comparate. Dar astfel Pindar nu mai pune în mod necesar întrebarea care poate fi rezolvată printr-un răspuns.

Aici se strecoară recunoaşterea. Pindar judecă faptele lui Hieron, le compară cu încătuşarea lui Typhon, le

raportează chiar la mit, el recunoaşte un raport – dar în acest mod nu este creat un mit al lui Hieron.

Observând alăturarea dintre *mythos* şi *logos*, ne gândim la combinaţia stranie cuprinsă în cuvintele greceşti *μυθολογίω, μυθολόγημα* şi *μυθολογία*, care „îmbină contrastele". Aş vrea să exclud cuvântul „mitologie" din rândul termenilor noştri; dacă aş vrea totuşi să-l folosesc, „mitologie" ar sugera ceea ce face Pindar în această odă.

V. Forma aplicată; exemplu; miturile lui Platon

Pentru ca şi acest proces să fie înțeles, trebuie să explicăm aici un *al treilea mod* prin care se evidențiază formele noastre.

Până acum le-am observat ca formă simplă pură şi ca reprezentările ei actualizate. Am descoperit că pe lângă legende sacre există *viețile sfinților*, pe lângă legendă eroică există saga. În acest sens, am deosebit între mythos şi mit. Acum însă observăm că este totuşi posibil să raportăm la o îndeletnicire a spiritului ceva ce nu-i aparține de fapt, ceva din afară, din forma exterioară. Deja Jacob Grimm vorbea de o „legendă născocită". Şi amintesc de această altă formă, la care vom reveni mai târziu: toți ştim că există basme culte. Prin aceasta înțelegem în general acea povestire care imită intenționat în forma sa exterioară basmul, îi este asemănător, dar pe care însă nu o numărăm printre basme. Este cunoscut că şi în lingvistică se întâmplă lucruri asemănătoare: cuvintele pot fi adaptate la exterior, reproduse după alte cuvinte. Nota laconică despre mythos din Dicționarul Fraților Grimm ne-a arătat măcar că substantivul masculin grecesc *μῦθος*, prin germanizarea sa în *mythe*, a preluat genul de la *Sage* (legendă eroică), *Geschichte* (poveste), *Fabel* (fabulă) ş.a. şi a devenit feminin sub influența acestui şir de cuvinte, astfel încât să se asemene în această privință cu cuvintele respective. Formelor născute nemijlocit dintr-o îndeletnicire a spiritului şi apoi actualizate li se alătură acum un al treilea mod, unde ceva care nu

aparține nemijlocit unei îndeletniciri a spiritului preia totuşi structura unei forme: formei simple şi formei actualizate li se alătură *analogul*, *forma aplicată*.

Să luăm un exemplu foarte clar pentru mythos. Cărbunele, paiul şi fasolea merg împreună în călătorie. Ei trebuie să treacă un pârâu şi firul de pai se aşază deasupra, gata de ajutor. Fasolea ajunge fericită pe cealaltă parte. Cărbunele de foc ajunge până la jumătate. Acolo se sperie de apă, rămâne pe loc, arde firul de pai şi cade cu zgomot, fâsâind şi stingându-se în apă. Fasolea găseşte acest lucru atât de amuzant, încât începe să râdă – şi râde până când îi crapă spatele. Din fericire, pe acolo trece un croitor, care are cu el ac şi aţă; el coase fasolea, dar din nefericire aţa era neagră; de atunci, toate boabele de fasole au pe spate o dungă neagră.

Şi aici avem întrebare şi răspuns. De ce are fasolea o dungă neagră? În răspuns este rezolvată definitiv întrebarea: a pocnit; a fost cusută cu aţă neagră. Şi totuşi simţim că aici – făcând abstracţie de formă – lucrurile stau altfel decât în Facere sau în mitul Etnei. Simţim că e ceva în neregulă aici. Întrebarea nu este rezolvată din interior. Fasolea nu îşi dezvăluie de la sine însuşirea, ci curiosul care întreabă dă singur răspunsul pentru fasole. Totuşi, cel ce întreabă se comportă ca şi cum răspunsul nu ar proveni de la el; în timp ce răspunde el însuşi, se comportă ca şi cum ar răspunde fasolea. Însă intenţia se observă; aici nu rezultă niciun mythos, ci este creat un mit. Povestea fasolei crăpate şi cusute nu înseamnă că un fenomen se dezvăluie omului,

răspunzându-i la întrebare; ea provine de la om, care se străduieşte să explice după modelul mythos-ului, sub formă de mit, un fenomen observat de el, care i-a stârnit curiozitatea şi pentru a cărui explicație cunoaşterea sa nu este îndeajuns de cuprinzătoare. Este tocmai ceea ce numim analog, un mit aplicat: un mit care nu pre-zice cu adevărat, ci care este dedus şi de aceea doar posibil.

Peste tot unde dintr-o îndeletnicire a spiritului rezultă obligatoriu şi necondiționat şi se actualizează o formă simplă, găsim şi formele aplicate. Acolo unde conştientizăm formele şi le deosebim, obişnuim să adăugăm mereu – deja am indicat acest lucru – adjectivul „cult", să vorbim despre „basm cult", „ghicitoare cultă". Exprimăm astfel faptul că am recunoscut că aici nu avem de-a face cu îndeletnicirea spiritului ca atare, ci aceasta este doar simulată, interpretată. Nu este întotdeauna simplu să deosebim formele aplicate de actualizările formei simple, mai ales atunci când îndeletnicirea spiritului din care a luat naştere o formă simplă este mai îndepărtată de noi din diverse motive. Nu vom avea mereu ocazia să ne ocupăm de aceste analogii, ele sunt în mare parte de o importanță mai redusă pentru noi, însă aici trebuie să le menționăm, pentru că ele se află într-un raport deosebit cu mythos-ul.

Micul joc cu fasolea, cărbunele şi paiul ne arată unde se situează Pindar atunci când în oda triumfală trece de la mythos la mitologie, dar, mai mult decât atât, ne ajută să ne facem o idee despre lupta colosală pe care a dus-o omul din momentul în care a început să gândească.

Voința de cunoaştere este împlinită prin înțelegerea existenței şi natura lucrurilor; cunoaşterea este orientată spre obiectiv, ea caută să priceapă raporturile dintre lucruri, doreşte o definire a existenței şi a esenței obiectelor şi a relațiilor lor. Cunoaşterea se exprimă prin judecăți. Fiecare judecată trebuie să fie general valabilă. Astfel, adevărata realizare a cunoaşterii constă în faptul că ea îşi *generează* obiectul din condiționările acestuia.

Dar pe lângă voința de cunoaştere se află îndeletnicirea spiritului în care lumea rezultă din dorința de a fi întrebat şi a întreba, de a pretinde răspunsuri şi a răspunde. Pe lângă cunoaştere se află forma în care lucrurile şi raporturile dintre ele se plăsmuiesc singure din cuvântul care pre-zice.

Pe lângă judecata care pretinde valabilitate generală există mythos-ul, care promite validitate.

Încă o dată: niciuna nu precedă celeilalte temporal, nici nemulțumirea cauzată de una nu duce încetul cu încetul la cealaltă, şi nici evoluția nu a putut să o excludă pe una ca fiind nesatisfăcătoare, ci ele stau una lângă alta pretutindeni şi mereu, şi, precum copiii regelui dintr-un cântec, mereu şi pretutindeni sunt despărțite de o apă mult prea adâncă pentru a se putea „reuni".

În schimb, dorul şi opoziția trec dintr-o parte în alta. Cunoaşterea încearcă – după cum am văzut – pe de o parte să discrediteze şi să conteste forma mythos; pe de altă parte, o cuprinde – am putut observa şi acest fapt – acolo unde aceasta devine conştientă de limitele sale, când se

formează analogiile şi tinde să se desăvârşească într-un mit aplicat. Când forța sa obligatorie pierde teren, mythos-ul tinde deseori să se îndrepte dincolo, spre cunoaştere, să se întemeieze pe drumul cunoaşterii şi să se reînsufleţească. Cunoaşterea sub masca mythos-ului şi mythos-ul ca mască a cunoaşterii sunt, ca să spunem aşa, apariții de succes în deghizarea gândirii umane.

Privind istoria filosofiei din perspectiva istoriei noastre a literaturii şi observând spectacolul respingerii şi atracției dintre mythos şi cunoaştere, devine clar că ne aflăm aici în fața uneia dintre cele mai dificile sarcini ale morfologiei noastre, dar în acelaşi timp şi cât de puțin capabili am fost până acum de această misiune.

Nu cu mult timp în urmă a apărut o carte excelentă a filologului clasic Karl Reinhardt despre miturile lui Platon. În ea nu găsim doar adunate şi comparate mythos-urile actualizate din operele lui Platon, ci, mai mult, putem observa cum forma mythos este activă la Platon. Din momentul în care ascultătorilor le este oferită în „Protagoras" mai în glumă, mai în serios opțiunea de a răspunde la întrebarea dacă virtutea poate fi învățată pe calea mitului sau a logosului, şi până la dialogurile mai târzii, cele mai serioase, vedem necontenit cum îndeletnicirea spiritului din care se naşte forma capabilă să creeze teme din întrebare şi răspuns învinge în fața voinței de cunoaştere iluministă. În cele din urmă, în afară de aceste mituri singulare, de aceste lupte singulare – ce este figura lui Socrate, aşa cum s-a creat în opusul platonic, în ficțiunea lui Platon, dacă nu forma

literară pe care o căutăm, ce este ea altceva decât mitul platonic însuşi, oracolul prin care lumea interogată este silită să fie concisă, pre-zicând despre ea însăşi!

Dacă ne-am apleca asupra filosofiei Evului Mediu, asupra acestei „ancilla theologiae" care este scolastica, am afla că şi acolo forma mythos se opune voinței de cunoaştere, dar că şi acolo un gând nedus la bun sfârşit o ia deseori la fugă spre mitul aplicat.

Aşa cum a trebuit să renunțăm deja la istoriile legendei sacre şi a legendei eroice, trebuie să ne ferim şi acum să scriem mai mult decât începutul istoriei mythos-ului, infinit de greu de alcătuit.

VI. *Întâmplarea* în mythos. Caracterul special al fizionomiei verbale

Desigur, ne putem întreba: cum lucrează forma noastră? Cum cuprinde mythos-ul lumea în îndeletnicirea spiritului legată de cunoaştere? Atât în cazul soarelui şi al lunii, cât şi în cazul muntelui şi al vulcanului, am văzut că întrebarea a fost provocată în primul rând de faptul că ea s-a orientat după fenomene generale, care sunt totodată diverse şi constante şi care se detaşează astfel de diversitatea mobilă a obişnuitului. Lumea mythos-ului nu este o lume în care lucrurile se petrec azi într-un fel, mâine în altul, în care ceva se poate întâmpla, dar poate şi să nu se întâmple; ea este o lume care caută fixarea, o lume fixă. Astfel, în Facerea soarele nu este un soare care astăzi străluceşte şi mâine este acoperit de nori, el este acea lumină de pe firmament care desparte mereu ziua de noapte şi care determină constanța intervalelor temporale. La fel, muntele este fortificația care susține cerul prin fermitatea sa. Nici vulcanul nu este un munte care scuipă câteodată foc, ci este un munte căruia îi este inerentă capacitatea malefică, puterea duşmănoasă de a scuipa foc. Acolo unde întrebarea este rezolvată printr-un răspuns, acolo unde, aşa cum am văzut deja, această lume devine creație, se găseşte întotdeauna o întâmplare.

Cuvintele „scëhan" din vechea germană de sus şi „schëhen" din germana medie de sus mai au încă înțelesul de „a trece repede", „a te grăbi spre o țintă", „a fugi";

cuvântul înrudit „skokŭ" din slava veche înseamnă „salt". Nu trebuie să omitem această semnificație când vorbim aici despre *Geschehen* (întâmplare). Tocmai ceea ce este general, dar constant în varietate, este cuprins de mythos cu o grabă de a se petrece printr-o întâmplare inevitabilă, ce începe deodată: ea sare la lumina zilei, fuge. „Şi aşa a fost", este scris în mitul Facerii, „a făcut Dumnezeu cei doi luminători mari: luminătorul cel mai mare pentru cârmuirea zilei şi luminătorul cel mai mic pentru cârmuirea nopții, şi stelele". În această întâmplare, soarele, luna şi stelele sunt readuse din pluralitate înapoi la unitate; nu există mulți sori; când luminătorul mare dispare şi se reîntoarce, el nu este nou, este mereu acelaşi soare, pentru că în această întâmplare singulară el a fost confirmat, a devenit creație neschimbătoare. Există astfel şi multe stele, însă ele rămân constante în pluralitatea lor, sunt aduse de la diversitatea lor de la începutul lor la unitate. Şi există mulți munți, mulți munți diferiți; dar acolo unde un munte spune ceva despre el însuşi, el se numeşte *stâlpul cerului* şi spune că a fost ridicat pentru a susține cerul, sau *lăcaşul zeilor*, adică a fost postat spre a servi drept reşedință divnității. Astfel, pentru greci există doar o Etna, dar puterea sa distructivă durabilă şi ostilă este întemeiată printr-o întâmplare singulară, scufundarea monstrului cu o sută de capete.

În acest sens, întâmplarea este cu siguranță fizionomia verbală a mythos-ului.

Când am vorbit despre legenda eroică, am observat cum, sub dominația unei anumite îndeletniciri a spiritului,

s-au cristalizat din diversitatea întâmplărilor fenomene asemănătoare, cum ele, cristalizate fiind, au fost țesute împreună de limbaj şi cuprinse într-o formă. În cazul mythos-ului lucrurile stau altfel. Desigur, şi îndeletnicirea spiritului legată de cunoaştere s-a desprins din varietatea celor similare: forma mythos, aşa cum am cunoscut-o până acum, s-a orientat după ceea ce era în acelaşi timp multiplu şi constant în diversitatea mobilă a fenomenelor vizibile, după ceea ce se repetă cu regularitate, precum soarele şi luna, după ceea ce rămâne neclintit, precum muntele sau vulcanul. Chiar dacă e periculos să dorim să stabilim o ierarhie a formelor simple, nu putem totuşi ascunde faptul că ceea ce preocupă spiritul în mythos are altă consistență, altă demnitate, altă autonomie față de ceea ce preocupă spiritul în legenda sacră sau în legenda eroică şi că, prin urmare, şi fizionomiei verbale a mythos-ului îi revine altă stabilitate, altă valabilitate şi altă suveranitate – în latină, am vorbi despre o diferență în *dignitas* şi în *auctoritas* – decât fizionomiilor verbale ale legendei sacre şi ale legendei eroice. De aceea n-aş spune că fizionomia verbală a mythos-ului țese fenomene similare şi le cuprinde într-o formă. Fizionomia verbală a mythos-ului este mai constrângătoare: ea este ca o ureche de ac. Toate elementele spre care se orientează îndeletnicirea spiritului legată de cunoaştere, tot ceea ce este în lume constant şi multiplu este concentrat, comprimat de fizionomia verbală în forma mythos şi trecut prin filiera întâmplării unice, prin care primeşte tălmăcirea pluralității şi constanței sale. Dacă am vrea să accentuăm

opoziția dintre forma mythos şi legendă sacră şi legendă eroică, am putea spune că în ultimele două se formează ceea ce e mobil, pe când în mythos formele devin mobile într-o întâmplare.

Să rezumăm. Ceea ce am numit întrebare şi răspuns poate fi delimitat mai exact. Întrebarea este provocată de natura şi caracterul a ceea ce observăm ca fiind multiplu şi constant în natură. Răspunsul cuprinde toate acestea în întâmplarea care, în unicitatea sa necesară, conduce diversitatea şi constanța înapoi la unitate şi le dă astfel o formă care este în acelaşi timp fixă şi mobilă într-o întâmplare, care devine ursită şi destin.

Dacă examinăm încă o dată forma aplicată, iese în evidență faptul că, întocmai ca în povestirea cu fasolea, paiul şi cărbunele, întâmplarea este cea pe care mitul aplicat încearcă să o imite, ceea ce parodiază el în acest punct. De ce au toate boabele de fasole o cusătură? Şi aici răspunsul trebuie să fie o întâmplare – chiar o întâmplare terifiantă! Dar încă o dată simțim cum această întâmplare este manipulată din exterior. O cusătură este ceea ce a fost cusut; este cusut ceea ce a crăpat; se crapă de râs. Dacă vrem să folosim un cuvânt mare, atunci putem spune că toate acestea sunt judecăți euristice. Dar aceste judecăți euristice caută să se fixeze din exterior într-o întâmplare singulară şi să capete o formă – şi astfel sunt atraşi în acest joc şi plimbarea, pârâul şi croitorul cu ața neagră.

VII. Wilhelm Tell. Mituri migratoare. Miturile despre ființa salvatoare

Până acum exemplele noastre s-au referit în special la fenomenele vizibile. Este evident că îndeletnicirea spiritului legată de cunoaştere şi forma care prezice prin întrebare şi răspuns se orientează mai întâi în funcție de acele fenomene multiple şi constante care par a duce o existență proprie, independentă de om. În primul rând este natura care, pornind de la alcătuirea sa, devine creație în forma simplă mythos şi în actualizările sale. Deja *Micul dicționarul filosofie* vorbea despre o „tălmăcire a naturii" şi probabil nu este necesar să amintesc că a existat şi există o şcoală de filologi, etnologi, istorici ai religiilor şi etnografi care pun în legătură şi explică toate fenomenele cuprinse în termenul *mythos* prin fenomene naturale, chiar printr-un singur fenomen natural. Mitologii astrali şi-au câştigat o oarecare faimă în acestă privință.

Dar modul în care am încercat aici să înțelegem forma mythos prespune faptul că îndeletnicirea spiritului corespunzătoare ei nu se limitează în niciun caz la natură.

Atunci când am dezbătut termenii de întrebare şi răspuns, am indicat faptul că mythos-ul şi oracolul sunt strâns legate unul de altul. Acum, că am cunoscut mai îndeaproape eficiența formei, este posibil să le delimităm şi să le deosebim. În cazul oracolului, întrebarea şi răspunsul se raportează în prezicere la un caz singular, pe când în cazul mythos-ului ele se orientează, aşa cum am constatat,

după o constanță. Aici aflăm motivul pentru care prezicerea formei mythos, cuprinsă într-o fizionomie verbală, este confirmată printr-o actualizare continuă, în timp ce prezicerea oracolului, fără a căpăta o formă universală, se stinge odată cu rezolvarea cazului singular. Cu toate acestea, oracolul demonstrează faptul că întrebarea şi răspunsul se pot orienta după altceva în afară de fenomenele naturale. Forma care se petrece şi se desăvârşeşte într-o întâmplare se poate orienta după o întâmplare în sens general.

Acolo unde un tiran domneşte peste semenii săi şi îi asupreşte, desconsideră drepturile şi privilegiile poporului, chinuieşte oamenii cu o cruzime inutilă, care cere imposibilul, distruge siguranța statală şi personală, până când toate par a depinde de bunul său plac de moment, atunci omul se poate afla față în față întrebător şi solicitant cu natura acestei întâmplări, atunci i se poate opune un cuvânt de împotrivire şi atunci fizionomia verbală poate cuprinde suma constanțelor şi varietăților din această întâmplare într-o întâmplare intensificată. Aceasta înseamnă: *tiranul obligă un tată să tragă cu arcul într-un măr de pe capul fiului său*. Toate faptele singulare ale bunului plac şi fiecare desconsiderare a relațiilor umane sunt comprimate în relația tată – fiu (care nu formează aici o legendă eroică); cerința groaznică a imposibilului se numeşte „țintirea mărului". Tatăl stă cu arma mortală în fața fiului, țelul absurd, pe care nu el însuşi şi l-a fixat, este obiectul mic şi rotund, care nu se distinge aproape deloc de capul băiatului. Acestei prime preziceri i se alătură însă nemijlocit o a doua, o nouă

întâmplare anulează tot ce a fost înainte: în momentul în care săgeata străpunge mărul, este distrusă lumea nedreptății şi deodată se iveşte libertatea. Dacă întrebarea din prima parte a mitului suna astfel: *ce se întâmplă când un tiran asupreşte un popor liber după bunul său plac?* şi răspunsul a fost: *atunci un tată este silit să tragă într-un măr de pe capul fiului său*, în a doua parte la întrebarea: *şi ce se întâmplă când un popor a ajuns să fie asuprit astfel?* este dat răspunsul: *indiferent dacă prima săgeată nimereşte sau nu, următoarea trebuie să străpungă inima tiranului*. Dar săgeata nu se poate să nu nimerească: imposibilul, cerut de bunul plac, se întâmplă şi întâmplându-se, distruge tirania.

Aici s-ar putea aduce o obiecție. Ne-am putea aduce aminte, în primul rând, că mitul loviturii lui Tell din istoria Eleveției nu este în niciun caz contemporan cu întâmplarea, cu evenimentele la care se referă, că el apare mai târziu, şi, în al doilea rând, că pot fi întâlnite povestiri asemănătoare şi în alte zone, că este cunoscută o lovitură a lui Egil, că Saxo Grammaticus menționează acelaşi lucru despre Harald Dinte-albastru, despre Toko şi fiul acestuia. O analiză detaliată a raportului dintre aceste actualizări ne-ar îndepărta prea tare de cercetarea noastră mai generală, lucru pe care vrem să-l evităm. Cu toate acestea, trebuie menționate aici câteva lucruri.

În primul rând: nu este necesar ca întâmplarea să fie tălmăcită prin mythos şi actualizată într-un mit în momentul în care s-a întâmplat, ci şi amintirea probei depăşite poate crea şi tălmăci evenimentul trecut în această formă.

În al doilea rând: atunci când întâlnim o reprezentare actualizată, un mit care deja a semnificat mai devreme sau în altă parte răspunsul la o întrebare, acest lucru demonstrează faptul că fizionomia verbală a cuprins corect ceea ce este constant, ceea ce se repetă mereu în acelaşi fel, că şi într-un alt loc şi în alte timpuri a fost simțită uniunea valabilă şi obligatorie dintre întrebare şi răspuns. Cine vorbeşte despre un mit migrator are obligația să dea seamă despre termenul de „migrație". O migrație în sensul de rătăcire fără țel a unei forme care apare ba aici, ba acolo din motive inexplicabile este de neconceput atât din perspectivă lingvistică, cât şi literară. Acolo unde ni se arată o formă sau actualizările ei, ele se dovedesc a fi purtătoare de sens.

Încă un exemplu. Când un popor şi suveranul său legitim, conducătorul său, sunt împresurați de duşmani, încolțiți din toate părțile, se găsesc în cea mai mare primejdie, când pare că nu mai există nicio posibilitate de a găsi scăparea, apare o ființă salvatoare. Această ființă este de speță înaltă, deosebită. Ea nu este un bărbat, nici o femeie, dar poate fi percepută diferit cu privire la natura sa: poate fi o fecioară, o hetairă, amândouă nefiind privite ca femei, poate fi însă şi un fel de zeitate androgină şi, în sfârşit, poate avea alternativ trăsăturile acestora trei. Ca atribut, ea deține un atelaj de cai înhămați la un „aparat" fix şi durabil alcătuit din roți, osie şi oişte, pe care îl numim car. Această ființă îl ridică în car pe conducătorul încolțit, apucă hățurile şi îl conduce teafăr şi învingător prin ceata de duşmani care îl înconjurau. Când îşi atinge scopul iar

suveranul şi poporul sunt salvaţi, ea dispare, piere, poate fi târâtă până la moarte chiar de cai.

Găsim această întâmplare în cântul al V-lea al *Iliadei*. Grecii sunt încolţiţi; Diomede, care conducea lupta, este rănit, troienii înaintează impetuos. Ares şi Hector resping grecii care se retrag spre corăbii. Atunci vine Atena, leapădă rochia colorată pe care şi-a făcut-o singură, îşi pune armura şi coiful, strânge în mână lancea – a devenit bărbat-femeie (vv. 733 şi urm.). Apoi vorbeşte cu eroul ostenit, îl încurajează. Îl prinde de mână pe conducătorul carului de luptă, Sthenelus, şi îl îndepărtează, se urcă ea însăşi în car, a cărui osie din lemn de fag geme (vv. 835 şi urm.). Şi acum merge mai departe, de-a curmezişul, printre duşmani. Nu luptă ea însăşi, ci abate lancea lui Ares; Diomede răneşte zeul. Ares ţipă precum nouă mii de bărbaţi la un loc şi se vaită în faţa lui Zeus – dar grecii sunt salvaţi de la ananghie şi Atena se întoarce în Olimp, după ce a împiedicat răul.

Întâlnim aceeaşi fiinţă salvatoare în India, în *Rigveda*. Ea se numeşte Ushas şi, la rândul său, nu este nici bărbat, nici femeie, ci o hetairă divină: „Ea apare sclipitoare pe fundalul cerului. Leapădă veşmintele negre. Ushas vine într-un car înhămat cu armăsari roibi (*Rigveda* 1, 92, 14). Căci şi ea are un car şi un atelaj: „Cu carul frumos pictat, aducător de noroc, pe care stai tu, Ushas, ajută astăzi poporul glorios, fiică a cerului" (*Rigveda* 1, 49, 2). În plus, ştim că ea este înrudită cu gemenii asociaţi la rândul lor cu caii, care se numesc în India Ashvini, în Grecia Dioscuri: „Veniţi, voi Ashvinilor, cu un car mai iute decât cel al lui

Manas, pe care vi l-a făcut Ribhus, la a cărui înhămare a fost născută fiica cerului" (*Rigveda* 10, 39, 12). Diferența dintre ființa salvatoare din *Iliada* şi ființa gata de ajutor din *Rigveda* este faptul că puterea lor salvatoare se trage acolo dintr-o întâmplare, aici dintr-un fenomen natural. Numele Ushas semnifică „revărsatul zorilor" sau „aurora" şi nu este nicio îndoială că ceea ce a cuprins fizionomia verbală în Ushas înseamnă şi semnifică fenomenul constant, care se repetă mereu în acelaşi fel, a dimineții victorioase.

Vrem să ne gândim aici la un transfer? Vrem să încercăm să le transferăm într-un anumit fel pe Ushas în Atena sau pe Atena în Ushas? Dacă am înțeles bine îndeletnicirea spiritului legată de cunoaştere, cum într-o formă simplă se creează o lume din întrebare şi răspuns printr-o prezicere, mi se pare, ca să pun aşa problema, că omul solicitând un răspuns recunoaşte aici o corelație profundă, că el sesizează cum lumina zorilor, care pătrunde şi îşi face loc victorioasă prin tenebrele ostile ce împresoară totul, este înrudită prin esență cu salvatoarea care arată unui popor împresurat din toate părțile de duşmani şi conducătorului lui ieşirea prin mijlocul cetei de duşmani, că el pune ambelor apariții, una din natură, alta din întâmplare, pe care le-a observat în constanța lor, aceeaşi întrebare şi că ele i-au dat acelaşi răspuns despre sine.

Să mai dăm două exemple din numărul de actualizări ale Atenei şi ale lui Ushas.

Citim la Herodot că, atunci când Pisistratus s-a unit cu Megakles şi s-a căsătorit cu fiica acestuia, ei au născocit un

şiretlic pentru a-l readuce în cetatea Atenei pe tiranul izgonit, Pisistratus. Ei au înarmat cu echipament complet o femeie foarte înaltă din deme – măsura doi coți fără două degete, să spunem aproape doi metri, şi se numea Phya –, au aşezat-o pe un car şi au învățat-o purtarea frumoasă pe care trebuia să o arate. Astfel a dus-o Pisistratus în cetate. Au trimis înainte mesageri care strigau: „Atenieni, primiți-l bine pe Pisistratus, pe care Atena îl cinsteşte cel mai mult dintre oameni şi pe care îl readuce în cetatea ei". Oriunde ajungeau, mesagerii vesteau acest lucru şi imediat se răspândi în deme zvonul că Atena îl aducea acasă pe Pisistratus. Cei din cetate, convinşi că femeia este zeița, se rugau la ea şi îl primeau pe Pisistratus. Herodot consideră că toate acestea sunt o mascaradă şi ia în râs superstițiile. Noi, care recunoaştem mythos-ul, pe care marele admirator al lui Homer, Pisistratus, îl readuce aici la viață şi îl actualizează în interes propriu, înțelegem şi poporul, care trăieşte mitul, în ciuda adaptării sale.

În sfârşit: în luna mai a anului 1429, când armatele englezeşti ocupau întreaga Franță, când regele englez fusese încoronat deja ca rege al Franței, când poporul francez şi Delfinul său neîncoronat se aflau la mare ananghie, într-o situație extremă, şi nu se întrevede nicio soluție, o ființă salvatoare vine din Lorena. Ea nu este nici bărbat, nici femeie, ea este „pucelle"; o comisie de experți a stabilit mai târziu şi martorii au declarat că ea nu făcea impresia că ar fi femeie, că nu stârnea dorințe carnale. Ea este fiica lui Dumnezeu, precum Atena şi Ushas, anturajul ei o numeşte

„fille de Dieu". Ea leapădă veşmintele femeieşti şi îmbracă haine de bărbat, armură, devine bărbat-femeie şi primul lucru pe care îl cere este un cal; ştim chiar şi cât a costat acest cal. Acum călăreşte între doi bărbaţi – şi în acest caz cunoaştem numele Dioscurilor –, nevăzută opozanţilor regelui gonit. Îndepărtează bărbaţii care conduceau până acum carul regelui şi îl conduce ea însăşi. Conduce lupta şi asediul, însă fără să verse ea însăşi sânge. Însoţeşte regele prin armata duşmană; eliberează poporul. Şi când îşi atinge scopul, este trasă de pe cal, piere, dispare. Aici nu avem de-a face nici cu o epopee homerică, nici cu imnurile vedice, ci stăm, cum se spune, cu picioarele pe pământul istoriei, şi totuşi recunoaştem din nou – în timp ce ne convingem că nu ne aflăm în faţa unei legende sacre, ci a unui mythos – fiinţa salvatoare pe care am întâlnit-o în *Iliada* şi în *Rigveda*.

Dispare dorinţa de a ne gândi la un transfer în acest caz. Dacă Atena şi Ushas sunt cunoscute doar în cercuri în care am putea pătrunde cu un oarecare efort intelectual, iar Pisistratus făcea referire la Homer, Ioana se află în cercul nostru: „Credem în fecioara din Domremy", aproximativ aşa s-a exprimat un istoric al epocii moderne. Între întâmplare şi forma în care se actualizează întâmplarea nu există aici, spre deosebire de lovitura lui Tell, un interval de timp. Limita care ar putea fi trasată la nevoie şi pentru o mai bună explicare a fenomenului între întâmplarea „adevărată" şi întâmplarea „amplificată" a mythos-ului este înlăturată de tot aici. În toate amănuntele şi ca întreg, ceea ce se

întâmplă aici, în viața reală, se reduce de la multiplicitate la unitatea primă, produce o formă şi devine formă.

Dacă am dori să rezumăm, generalizând, am putea spune: acolo unde întâmplarea vie absoarbe totul şi, ca să spunem aşa, încolțeşte fără încetare din ea însăşi sau, cum a spus un gânditor, acolo „unde întâmplarea semnifică necesitate în sensul de libertate", *întâmplarea devine mythos*.

VIII. Mitul despre sfârşitul lumii. *Simbolul*

Mai am doar câteva lucruri de adăugat.

În primul rând poată fi pusă întrebarea dacă acolo unde în mythos obiectele, prin natura lor, devin creație, pot aceleaşi obiecte să înceteze a fi creație prin natura lor şi prin intermediul aceleiaşi îndeletniciri a spiritului. Sau, ca să formulăm altfel: este posibil ca soarele şi luna, muntele sau chiar lumea, aşa cum sunt ele făurite în mythos, să piară?

Este posibil, este posibil în mythos, este posibil numai prin mythos. Aşa cum legendei sacre i se opune o anti-legendă sacră, şi în cazul mythos-ului care construieşte există un mythos care distruge. Întâmplarea care readuce pluralitatea la unitatea sa primă poate fi anulată de o întâmplare care să arunce această unitate înapoi în pluralitatea haotică a neantului. Pe lângă crearea lumii, există şi pieirea lumii. Am spus la un moment dat că nu îl putem privi pe anticrist ca pe un adevărat nelegiuit; aici, la myhtos, este locul unde trebuie să plasăm reprezentarea Marelui Distrugător. Dacă ne gândim la Ragnarök sau la apocalipsă, înțelegem că aici se răspunde printr-o fizionomie verbală la întrebarea despre ultimele lucruri, despre pieirea soarelui, a lunii şi a stelelor, a lumii şi a vieții. Dar aşa cum nelegiuitul se poate transforma în sfânt, şi mythos-ul poate crea o lume nouă din haos.

Ca şi în cazul legendei sacre şi al legendei eroice, unde am văzut cum forma simplă îşi poate transfera puterea asupra unui obiect şi cum apoi acest obiect este încărcat cu această putere, trebuie să demonstrăm în continuare

existența unui astfel de obiect şi la mythos. Voi alege aici un cuvânt foarte des folosit – deseori în mod eronat: numim un astfel de obiect *simbol*. Aşa cum am interpretat moaştele nu ca pe o alegorie, ca pe ceva concret care suplineşte un sens, şi am observat cum părțile corpului, hainele sfântului, instrumentele cu care a fost torturat au putut să absoarbă tot ceea ce era legat de el şi de sfințenia sa şi să îl reflecte din nou, aşa cum ele însele devin „sfinte" şi purtătoare ale puterii sfântului, tot aşa nici simbolul nu este, după părerea mea, o alegorie, ci un lucru încărcat în mod real cu mythos, purtător autonom al puterii mythos-ului. Amintesc de faptul că şi un oracol, prin care se creează viitorul prin întrebare şi răspuns, nu ia naştere într-un loc oarecare, ci are nevoie de un loc sfânt, un loc de care e legată puterea prezicerii, căruia această putere îi este inerentă.

În cartea a 28-a a Facerii, lui Iacov îi este revelat viitorul poporului său. Prezicerea, cuprinsă în fizionomia verbală a mythos-ului, sună astfel: „o scară, sprijinită pe pământ, iar cu vârful atingea cerul; iar îngerii lui Dumnezeu se suiau şi se pogorau pe ea". Dumnezeu îi vorbeşte. Când se scoală a doua zi, se sperie şi spune: „Cât de înfricoşător este locul acesta! Aceasta nu este alta fără numai casa lui Dumnezeu, aceasta e poarta cerului!". Apoi luă piatra pe care şi-o pusese la cap, o puse în picioare şi o unse cu ulei. Această piatră nu este un monument care aduce aminte de trecut şi nici ceva concret care reprezintă promisiunea, nici nu este doar un obiect prin care este exprimată semnificația mythos-ului, ci un obiect în care este captată puterea mythos-ului, care

poartă autonom această putere şi din care se iveşte pe neaşteptate ca întâmplare reală.

Astfel, şi o pânză colorată poate fi simbol, de îndată ce, folosită ca steag, dă răspunsul obiectiv la întrebarea: care este partidul, care este breasla, care este regimentul, care este patria?

GHICITOAREA

I. Culegeri şi metode de cercetare a ghicitorii

Există şi o a doua formă ce se constituie din întrebare şi răspuns: ghicitoarea.

Ştim ce înseamnă ghicitoarea şi a dezlega o ghicitoare – ştim însă din formele aplicate, datorită cărora ghicitoarea continuă să joace un rol în viaţa noastră; le cunoaştem din jocurile copilăriei, din colţul cu ghicitori din ziarele noastre. Ştim şi cât de mult preocupă ghicitoarea ca activitate gândurile noastre, cum poate pune stăpânire pe noi – amintesc doar de ardoarea cu care America şi Europa s-au repezit asupra cuvintelor încrucişate cu puţini ani în urmă.

Şi ştiinţa, etnologia s-au ocupat detaliat de ghicitoare. O publicaţie exemplară în acest domeniu – în care de regulă s-a păcătuit atât de mult – este volumul *Rätsel* (*Ghicitoarea*) (volumul I din *Mecklenburgischen Volksüberlieferungen*), publicat în 1897 la Wismar de Richard Wossidlo. Menţionez în continuare studiul lui Wolfgang Schulz (Pauly-Wissowa, *Realenzyclopädie*, articolul „Rätsel", cf. W. Schultz, *Rätsel aus dem hellenischen Kulturkreis*, 1912), care a cules ghicitorile antice şi le-a prelucrat în multiplicitatea lor de forme. Aş dori să numesc aici şi „Studiile comparatiste asupra ghicitorii" (F. F. Com.[1] 26, 27, 28, 1918/20), în care capul şcolii

[1] Folklore Fellows Communications (n.tr.).

finlandeze, Antti Aarne, a adunat un material impunător. Robert Petsch a consacrat o lucrare ghicitorii germane, *Das Deutsche Volksrätsel* (Strasbourg, 1917).

Culegeri precum cele realizate de Wossidlo şi Aarne constituie punctul de plecare pentru cercetările noastre – aşa cum în cazul legendei eroice am pornit de la *Acta Sanctorum*. Cu toate acestea, trebuie să facem aici referire din nou la diferența metodologică dintre etnologie şi istoria literaturii. Ceea ce găsim în culegeri sunt desigur forme actualizate, reprezentări actualizate. Într-o culegere, ca de exemplu cea a lui Wossidlo, sunt adunate fără prejudecăți şi, am putea spune, în integralitatea lor absolută, toate actualizările aflate în circulație într-o epocă şi într-un spațiu determinate – epoca şi spațiul acestei regrupări. Avem, aşadar, aici inventarul obiectiv al ghicitorilor din Mecklenburg de la începutul secolului XX.

Într-o culegere cum este cea a lui Aarne găsim altceva, aşa cum putem deduce deja din expresia „cercetări comparatiste". Aici punctul de pornire nu este inventarul total dintr-o anumită zonă şi o anumită perioadă, ci doar anumite tipuri: totalitatea zonelor şi a perioadelor în care au apărut forme actualizate care se încadrează sau par a se încadra într-un tip. Prin acest material foarte bogat se încearcă determinarea istorică şi geografică a punctului în care ar fi putut lua ființă un astfel de tip. Pentru că acest fapt nu poate fi stabilit de regulă pe cale pur istorică, se acționează „comparatist", adică dintr-un număr de variante datând din aceeaşi perioadă se deduce arhetipul care

trebuie să stea la baza tuturor variantelor aceluiaşi tip. În continuare, se încearcă, din nou istorico-geografic, să se urmărească drumul pe care l-au făcut aceste tipuri de-a lungul timpului şi la popoare diferite şi să se observe modificările pe care le-au suferit în trecerea lor de la o cultură la alta. Aici apare pericolul de a ne învârti în cerc: din datele istorico-geografice se deduce un arhetip; migrațiile acestui ipotetic arhetip sunt apoi explicate din nou prin aceleaşi date istorico-geografice.

Dar chiar dacă s-ar încerca evitarea acestui cerc vicios, însuşi arhetipul dedus din nenumărate reprezentări rămâne în cel mai bun caz o formă actualizată, în cel mai rău caz o formă aplicată sau o formă cultă – şi chiar dacă am deține o culegere destul de completă a acestor aşa-numite arhetipuri, tot ar rămâne în sarcina noastră să pătrundem, pornind de la ele, la adevăratele forme simple şi să le cercetăm semnificația. Deci, chiar dacă astfel de culegeri sunt valoroase pentru istoria formelor şi a literaturilor, morfologia va prefera, şi în acest caz, să încerce definirea esenței formei simple şi a îndeletnicirii spiritului din care a rezultat aceasta. Dacă acest demers reuşeşte, va fi posibilă nu numai distingerea şi clasificarea acestor tipuri, a acestor actualizări istorice şi să clasificăm tipurile şi actualizările istorice, ci şi compararea noilor actualizări, generate mereu de îndeletnicirea spiritului, cu cele „istorice".

II. Mythos şi ghicitoare

Comparând întrebarea şi răspunsul din ghicitoare cu întrebarea şi răspunsul din mythos, ceea ce frapează mai întâi este o diferenţă pur exterioară: dacă *mythos* este forma care redă răspunsul, *ghicitoarea* este forma care redă întrebarea. Mythos-ul este un răspuns ce conţine o întrebare prealabilă; ghicitoarea este o întrebare care cere un răspuns.

Deci, aşa cum mythos-ul conţinea şi întrebarea, tot astfel în ghicitoare şi prin ghicitoare este cuprins răspunsul. O ghicitoare poate fi formulată astfel încât receptorilor să le fie imposibil să ghicească, e posibil să se fi uitat soluţia corectă a unei ghicitori – şi totuşi, receptorul este conştient de faptul că trebuie să existe sau să fi existat cineva care cunoaşte sau a cunoscut dezlegarea – o ghicitoare fără dezlegare nu este ghicitoare. Mai mult, nu numai că receptorul ştie că rezolvarea este sau a fost cunoscută de cineva, dar forma ghicitorii este de aşa natură încât acesta capătă certitudinea că *poate* găsi el însuşi dezlegarea; certitudine ce se transformă imediat în altă convingere: el *trebuie* să o găsească.

Şi în acest caz putem marca îndeletnicirea spiritului prin cuvântul-indicator „cunoaştere". Dar aici avem o altfel de cunoaştere şi o altă sete de cunoaştere. În cazul mythos-ului, omul interoga lumea şi fenomenele ei în legătură cu natura lor, iar lumea i se făcea cunoscută într-un răspuns, printr-o prezicere. În cazul ghicitorii, nu există o relaţie între om şi lume. Aici, un om care ştie pune o întrebare unui alt om – dar el pune acea întrebare în aşa fel încât îl sileşte pe celălalt la cunoaştere. Unul se află în posesia

cunoaşterii, el este cunoscătorul, înțeleptul; prin întrebare, el dă prilejul celuilalt să-şi pună în joc forța şi viața pentru a ajunge şi el în posesia cunoaşterii şi a-şi demonstra inteligența. Cunoaşterea este disponibilă din momentul în care a fost pusă întrebarea, nu este obținută prin întrebare şi răspuns ca în mythos.

În forma mythos, noi suntem cei care întrebăm – în forma ghicitoare suntem întrebați, dar întrebați în aşa fel încât trebuie să răspundem. De aceea, mythos-ul stă sub semnul libertății, iar ghicitoarea, sub semnul constrângerii; de aceea mythos-ul este activitate, ghicitoarea chin, de aceea mythos-ul înseamnă răsuflare, ghicitoarea – tăierea răsuflării. Nu este o întâmplare faptul că în germana veche de sus cuvântul pentru ghicitoare, „tunkal", desemna şi întunericul.

Atât la mythos, cât şi la ghicitoare nodurile de semnificație se află acolo unde întrebarea şi răspunsul se întâlnesc, acolo unde întrebarea este dezlegată printr-un răspuns. În cazul mythos-ului această întâlnire este însă o prezicere, în cazul ghicitorii – o dezlegare.

Subliniez diferența dintre aceste două forme, cu atât mai mult cu cât cei care s-au ocupat mai în amănunt cu ghicitoarea, au trecut cu vederea ceea ce o deosebeşte de mythos, chiar dacă au identificat relația dintre cele două forme: Wolfgang Schultz în studiile pe care le-am enumerat la începutul capitolului, Ludwig Laistner în strania sa carte *Das Rätsel der Sphinx*, căreia editorul i-a dat subtitlul semnificativ *Grundzüge der Mythengeschichte* (*Bazele unei istorii a miturilor*) (Berlin, 1889).

III. Examenul şi şedinţa de judecată. Ghicitorile Sfinxului, ghicitori Ilo, ghicitori capitale

Cu toate acestea, Laistner a fost cel care a indicat pentru prima dată ceea ce este în măsură să clarifice semnificaţia formei ghicitoare: noţiunea de *examen*. Examenul este realmente, chiar dacă în alt format şi la un alt nivel, o situaţie care poate fi comparată cu ghicitoarea. Şi acolo există cineva care ştie, care pune întrebarea, care îl obligă pe celălalt să ştie, să răspundă la întrebare sau să piară, adică „să pice". Aici însă nu avem de-a face cu o întrebare socratică, o întrebare care ar fi pusă astfel încât lumea să se creeze în răspuns, ci o întrebare care este condiţionată de cunoaştere şi condiţionează cunoaşterea. Comparând un dialog platonician cu un catehism, vom simţi şi mai acut diferenţa. Forma discuţiei este cea care provoacă înţelepciunea la Platon. Catehismul este tot o discuţie, un dialog; răspunsurile îi sunt însă cunoscute de la bun început celui care întreabă; când cel întrebat răspunde corect, din aceste răspunsuri nu rezultă înţelepciunea însăşi, ci cunoştinţele candidatului. Dispoziţia sufletească a examinatului poate clarifica faptul că persoana care întreabă, care se află în posesia cunoaşterii şi pe care am numit-o până acum înţeleptul poate fi gândită ca o fiinţă „demonică": acest înţelept este în acelaşi timp un monstru care ne inspiră frică, ne oprimă, ne sugrumă.

În afara de examen – iar Laistner a trecut cu vederea acest lucru – mai există în viaţă o altă stare, o altă întâm-

plare în care poate fi identificată ghicitoarea ca formă: şedinţa de judecată. Nu o vom interpreta, ca în cazul legendei sacre, din punctul de vedere al procedurii care constată prezenţa unei virtuţi active sau a unei greşeli condamnabile, ci ca relaţie între persoane. În cazul şedinţei de judecată, judecătorul este cel care *trebuie să ştie*, acuzatul – cel care *ştie*. Şi aici apare o obligaţie vitală, o necesitate vitală a unuia de a testa cunoaşterea celuilalt. Acuzatul spune o ghicitoare şi, dacă judecătorul nu reuşeşte să ghicească, el încetează – *hic et nunc* – să fie judecător.

Se cunosc câteva exemple în care ghicitoarea se dezvoltă, devine povestire şi furnizează într-o oarecare măsură un comentariu despre sine în această povestire; aceste exemple arată foarte clar faptul că ghicitoarea este cu adevărat o formă simplă, că în aceste raporturi este conţinută îndeletnicirea spiritului corespunzătoare ghicitorii.

Pe de o parte, există o grupă pe care o numim, precum specialiştii în tipologie, grupa ghicitorilor Sfinxului. Exemplele sunt cunoscute: aici se încadrează povestea Sfinxului, Turandot, Împăratul şi abatele, Tovarăşul de călătorie al lui Andersen şi nenumăratele lor variante. Aici cel ce examinează este o fiinţă mai mult sau mai puţin crudă. Poate fi şi o prinţesă sau un rege aflaţi sub o vrajă ce-i pune în legătură cu forţe malefice. Cel mai benign este împăratul care vrea să pună la încercare capacităţile intelectuale ale unui călugăraş atât de pântecos, încât nu poate fi cuprins cu braţele a trei oameni. În toate cazurile alternativa este însă: „Ghiceşte sau mori!" În toate cazurile,

avem de-a face cu o întrebare de examen în cel mai profund sens.

Acestei grupe i se opune o a doua, numită de obicei a ghicitorilor Ilo, după o actualizare frecventă. Wossidlo scrie: „Acest basm-ghicitoare" – noi preferăm să spunem doar *ghicitoare* – „este răspândit în toată țara. Nu am găsit niciun sat în care să nu fie cunoscut unui sătean, de multe ori l-am întâlnit într-un singur sat sub trei, patru, chiar cinci forme". În forma sa cea mai des întâlnită, ghicitoarea sună astfel:

Pe Ilo merg,
Pe Ilo stau,
Cu Ilo sunt frumoasă şi aleasă.
Ghiciți, domnii mei, ce e asta.

Una dintre explicații este: „O femeie şi-a omorât copilul şi este adusă în fața judecătorului. Acesta îi spune că dacă îi zice o ghicitoare pe care el n-o poate rezolva, atunci o eliberează. Femeia avusese un câine, Ilo, din a cărui blană şi-a făcut papuci. Pentru că judecătorul nu ghiceşte, trebuie să o elibereze" (Wossidlo, p. 191).

Pe lângă ghicitoarea Ilo în sens restrâns, în această grupă se încadrează nenumărate alte ghicitori, care sunt conțin dezlegări asemănătoare: „Două picioare stau pe trei picioare", „Nenăscut" ş.a.

Aşadar, aici este dată o ghicitoare care, dacă nu este dezlegată, aduce libertatea şi viața. Este întrebarea acuzatului şi situația poate fi redusă la: „Spune o ghicitoare şi vei trăi!".

Este ca şi cum aceste două grupe ar converge pornind de la polii opuşi ai uneia şi aceleiaşi îndeletniciri a spiritului. A nu dezlega o ghicitoare înseamnă moartea – a spune o ghicitoare pe care nu o rezolvă nimeni înseamnă viață.

Tocmai pentru că viața şi moartea depind aici de rezolvarea ghicitorii, acestea au fost numite ghicitori capitale. În principiu însă, toate ghicitorile sunt ghicitorile capitale, în măsura în care le este inerentă constrângerea de a fi dezlegate. Se spune că odinioară, în Hawaii, cei care nu dezlegau o ghicitoare erau aruncați într-o groapă pentru gătit, iar oasele lor erau păstrate apoi ca trofee. De aceea ar fi existat familii care refuzau să dezlege ghicitori, pentru că străbunii lor au pierit în acest mod – aici se întrepătrund legenda eroică şi ghicitoarea. Şi de aceea spun alții când este vorba despre o ghicitoare: „Sunt în joc oasele noastre." De fapt, oriunde găsim această formă simplă, putem repeta această formulă: indiferent dacă este ghicitoare-examen sau ghicitoare-judecată, acolo unde ghicitoarea atinge sensurile cele mai profunde, este vorba despre viață, sunt în joc oasele noastre.

IV. Motivul încifrării. Inițiere şi alianță secretă

La început am analizat ghicitoarea în special din perspectiva celui care trebuie să ghicească. Am fost îndreptățiți, pentru că ea apare sub formă de întrebare şi pentru că această întrebare ne este pusă de fapt de fiecare dată. Ambele grupe, cea a ghicitorii Sfinxului şi cea a ghicitorii Ilo, ne arată importanța celui care spune ghicitoarea, a celui care pune întrebarea.

Am indicat activitatea celui care ghiceşte prin cuvântul „dezlegare". Şi totuşi, pentru ca ceva să poată fi dezlegat, descifrat, trebuie să fie mai întâi *încifrat*. Iar acest cuvânt numeşte tocmai activitatea celui care spune ghicitoarea. Care este însă scopul, intenția acestei încifrări?

Am văzut că cel care spune ghicitoarea se află în posesia cunoaşterii, el ştie. Pe de altă parte, ghicitorul, cel care a ghicit, demonstrează că îi este egal celui care spune ghicitoarea, că ştie în aceeaşi măsură. Aşadar, spunerea ghicitorii este în primul rând o testare a ghicitorului, o examinare a egalității sale. Însă, pe lângă aceasta, întrebarea conține şi o constrângere. Deci, în totalitatea sa, ghicitoarea este din perspectiva celui care o spune atât o testare a egalității ghicitorului, cât şi o constrângere a ghicitorului de a demonstra că este egal. Ne amintim aici noțiunea de examen. Se înțelege de la sine că această testare şi această constrângere nu se exercită cu o persoană oarecare, cu o ocazie oarecare: cel care spune ghicitoarea trebuie să aibă o motivație

pentru care testează şi constrânge, iar cel întrebat, o motivaţie pentru care se supune examenului şi constrângerii.

De aici rezultă că nu dezlegarea în sine este singurul şi adevăratul scop al ghicitorii, ci *rezolvarea*. Răspunsul îi este cunoscut celui care spune ghicitoarea – pe el nu îl interesează să primească încă o dată acelaşi răspuns, ci dacă cel întrebat este în stare să îl dea; scopul său este să-l provoace pe cel întrebat să dea răspunsul.

Semnalez încă o dată deosebirea esenţială faţă de mythos. În cazul mythos-ului, semnificaţia răspunsului se regăseşte exclusiv în întrebarea însăşi. Spre deosebire de mythos, ghicitoarea conţine o întrebare care este pusă pentru a cerceta dacă cel întrebat deţine o anumită demnitate, iar atunci când se răspunde la această întrebare, este adusă dovada că cel întrebat este demn.

Chiar şi în definiţiile foarte superficiale ale ghicitorii, care sunt valabile de cele mai multe ori pentru formele aplicate, se poate citi că ghicitoarea actuală este un mijloc pentru a testa agerimea minţii ghicitorului. În straturile mai adânci, unde trebuie să căutăm formele noastre simple, scopul nu este aşa de bine definit. Am putea spune că interogatorul – pe care l-am numit înţelept – nu este singur, nu este autonom, ci reprezintă o cunoaştere, o înţelepciune, sau chiar un grup unit prin cunoaştere. În schimb, ghicitorul nu este unul care răspunde la întrebarea altuia, ci unul care doreşte să obţină accesul la cunoaştere, care vrea să fie primit în grup şi care demonstrează prin răspunsul său că este matur pentru aceasta. Aşadar, răspunsul este o

parolă, un cuvânt-cheie care oferă accesul către ceva exclusivist. Spre deosebire de ghicitoarea Sfinxului sau de toate povestirile-ghicitori actualizate, examinatorul nu îi apare examinatului ca un monstru sugrumător, şi totuşi simţim şi aici constrângerea: accesul la cercul exclusivist este o chestiune de viaţă şi de moarte atât pentru cel care solicită accesul, cât şi pentru cel care îl acordă.

Ghicitoarea este definită astfel din două perspective: examinatorul trebuie să se îngrijească în formularea enigmei, în încifrare, ca ghicitorul să-şi demonstreze, prin descifrare, demnitatea, egalitatea.

La întrebarea ce fel de grupări ar putea fi acestea unite prin înţelepciune pot fi date mai multe răspunsuri. Le putem rezuma: acele grupuri sunt de tipul celor constituite din iniţiaţi şi pentru a fi primit în ele este necesară o iniţiere. Ele variază, aşadar, de la organizaţia secretă în forma ei simplă, până la împărăţia cerurilor, atâta timp cât aceasta este percepută ca locul în care se poate ajunge doar pe calea înţelepciunii.

Dacă ghicitoarea este parola, atunci această parolă duce la iniţiere, accesul acordat prin ea reprezintă iniţierea neaccesibilă.

Din perspectiva examinatorului, scopul şi sarcina ghicitorii constă în a testa dacă cel interogat este destul de matur pentru a primi iniţierea şi, în acelaşi timp, de a-i înlesni accesul la cercul interzis; din perspectiva celui întrebat: de a arăta că este demn de iniţiere.

V. Ce trebuie ghicit?

Am ajuns astfel la a doua întrebare: ce trebuie ghicit?

Dacă luăm ca punct de plecare nenumăratele ghicitori care sunt spuse zilnic de adulți şi copii, de revistele cu ghicitori, de cărțuliile cu ghicitori, avem impresia că, în cel mai rău caz, orice poate fi subiect de ghicitoare. Numărul subiectelor care s-au transformat pe diferite căi în ghicitoare este nelimitat aici. Este însă clar că ne confruntăm cu forme aplicate, în care un anumit mod de a construi o ghicitoare este aplicat unor lucruri întâmplătoare. În cel mai bun caz, astfel de analogii ne pot învăța ceva despre modul de alcătuire, însă ele nu sunt în niciun caz concludente în ceea ce priveşte subiectul în sens profund.

Diferența dintre ghicitorile din „colțul cu ghicitori" al unui ziar şi cele culese de etnografi şi numite „ghicitori adevărate" (Petsch) sau ghicitori populare constă în faptul că primele, odată rezolvate şi odată apărută soluția în numărul următor al ziarului, sunt uitate, în timp ce ultimele „sunt în folclor", „în circulație", adică sunt spuse mereu. Asta nu înseamnă că în culegeri nu pot fi întâlnite forme aplicate sau că în folclor sunt doar forme actualizate, forme în care se realizează sau s-au realizat o formă simplă şi îndeletnicirea spiritului corespunzătoare. Exemplele din Wossidlo arată că nu poate fi exclusă posibilitatea ca o formă aplicată să găsească ocazional drumul spre folclor şi să ajungă în circulație şi, astfel, numărul subiectelor să fie extins şi în cazul ghicitorilor populare. Asta doar în aparen-

ță. Culegerea lui Wossidlo demonstrează şi faptul că numărul subiectelor ghicitorilor, privite în ansamblu, se reduce drastic – în anumite tipuri de ghicitori se repetă mereu aceleaşi subiecte sau unele asemănătoare. Dar chiar în cazul unei deosebiri aparente, observăm că grupele se condensează şi indică un punct de plecare încă recognoscibil. Astfel, Antti Aarne (F.F.C. 27) a demonstrat corect că un număr de ghicitori din regiuni diferite cu rezolvările: câinele, pisica, calul, porcul, capra, oaia, cămila, iepurele se trag toate dintr-un „tip" al cărui subiect sunt bovinele sau vaca.

Dacă parcurgem calea inversă, pornind de la îndeletnicirea spiritului şi forma simplă, trebuie să remarcăm faptul că întrebările în care se realizează îndeletnicirea spiritului, adevărata ghicitoare actualizată, care îi oferă iniţiatului obiectul iniţierii, nu pot fi nelimitate şi aleatorii. Poate fi ghicit doar ceea ce presupune consacrarea – secretul organizaţiei, ceea ce este secret şi în acelaşi timp familiar organizaţiei. Putem vorbi chiar de perfidia ghicitorii răutăcioase. Ceea ce trebuie ghicit este deci determinat de sensul interzicerii.

Trebuie să ne întoarcem iarăşi la mythos. Este posibil şi se întâmplă foarte des ca menirea organizaţiei să se bazeze pe o întrebare despre crearea şi esenţa lumii şi a fenomenelor sale, iar secretul organizaţiei, pe o prezicere păstrată de ea, şi ca activitatea organizaţiei să constea în acţiuni prin care este exprimată şi repetată de fiecare dată semnificaţia acestei revelaţii. Cu alte cuvinte, ne găsim în faţa unei comunităţi al cărei sens este dat de mythos şi ale

cărei acțiuni le numim ritual. În acest caz, şi ghicitoarea spusă de această comunitate va fi legată de mythos – aici subiectul ghicitorii este mitul. Subliniez aici cuvântul *mit*, pentru că nu forma simplă, ci actualizarea ei este cea care trebuie ghicită. Îndeletnicirile spiritului rămân pe deplin separate. Scopul asociației este mereu acela de a plăsmui lumea în întrebare şi răspuns, scopul ghicitorii rămâne, chiar dacă ceea ce trebuie ghicit este legat de acest mythos, doar o testare a examinatului de către examinator, răspunsul nu este niciodată o prezicere, ci o dezlegare a enigmei.

Aceste două forme pot fi foarte apropiate una de alta, fără însă a se confunda. Revenim la oracol: aici o întâmplare viitoare se creează, ca formă simplă, pornind de la întrebare şi răspuns, iar această creare se operează chiar în oracolul însuşi. Este însă demn să cunoască această creație cel care, ca să spunem aşa, „foloseşte" oracolul? Acest lucru nu este ştiut de la început, ci trebuie testat, demonstrat. Şi cum este testat? Prin faptul că oracolul face din prezicere o ghicitoare.

Dacă Cresus, din povestea pe care ne-o spune Herodot şi pe care am menționat-o deja în discuția despre mythos, *rezolvă* ghicitoarea, atunci el şi-a demonstrat demnitatea, a pătruns în sfera interzisă, oracolul îi aparține: dacă nu ghiceşte şi nu a trecut de examenul de inițiere, atunci – aici avem din nou o ghicitoare capitală – s-a sfârşit cu el. Pe de altă parte, Temistocle ni se dezvăluie ca inițiat (Her. VIII.141) prin faptul că rezolvă ghicitoarea *τεῖχος ξύλινον* şi pătrunde sensul întâmplărilor viitoare. Oracolul

ca mythos conține răspunsul obligatoriu, limpede, prezicerea; însă această prezicere este secretul organizației. Între oracol şi străinul care pune întrebarea, neinițiatul, intervine în mod necesar forma ghicitorii cu sensurile ei multiple.

Indiferent dacă este vorba despre un mythos sau de altceva, un lucru este sigur: examinatorul se află în posesia cunoaşterii şi reprezintă grupul, societatea; altfel spus: sensul societății şi ceea ce îi este ascuns neinițiatului înseamnă cunoaşterea ca posesie.

VI. Cum se construieşte ghicitoarea? *Limbajul special.* Fizionomia verbală a ghicitorii

Am ajuns astfel la cea de-a treia întrebare: cum este construită ghicitoarea? Iar această întrebare ne conduce la forma adevărată a ghicitorii.

Dacă ceea ce trebuie ghicit este condiționat şi determinat de sensul interzicerii, de secretul societății, atunci trebuie să fie conceput în primul rând în limbajul societății –am putea deci spune: examenul constă în primul rând în a cerceta dacă străinul cunoaşte limbajul inițiaților.

Să ne amintim încă o dată de conceptul de catehism. Catehismul – cuvântul provine din grecescul *ἠχέω*, a răsuna sau a face să răsune – este înrudit cu ghicitoarea, dar se deosebeşte de aceasta prin faptul că îi lipseşte spontaneitatea ghicitorii. Şi prin catehism este înlesnită intrarea într-o alianță care solicită inițierea, dar întrebările nu sunt rezolvate de la sine – răspunsul este învățat de catehumen. Din nou întâlnim cunoaşterea ca posesie. Am văzut cum are loc cunoaşterea în mythos, cum este ea creată prin prezicere. Cunoaşterea ca posesie nu numai că poate fi subiectul ghicitorii, dar poate fi şi învățată. Şi povestirile-ghicitori povestesc lucruri asemănătoare. În povestirea despre morții recunoscători[2], ghicitorul află rezolvarea de fiecare dată de la un altul: o învață.

[2] Legendă populară germană (n.tr.).

Catehismul ne arată că pentru inițiere este folosit un anumit cuvânt cu o anumită semnificație, că, atunci când este vorba de botez, apa nu este doar apă simplă, ci este apa cuprinsă în porunca lui Dumnezeu şi legată de cuvântul lui Dumnezeu.

Un fenomen asemănător, dar mai intensificat, găsim în ghicitoare. Când auzim:

În întreaga lume un copac,
ce are cincizeci şi două de cuiburi,
în fiecare cuib şapte băieți,
toți fără limbi –

ştim de la început că *copac, cuib, băieți* nu sunt folosite aici cu sensul obişnuit, ci că trebuie să le interpretăm altfel. Sau în ghicitoarea Sfinxului: cine merge dimineața pe patru picioare, la amiază pe două, seara pe trei – ştim că *dimineața, amiaza* şi *seara* nu se referă în mod necesar la părțile zilei, iar *picioare* nu se poate reduce la o parte a corpului.

Pe de altă parte însă, simțim că aceste semnificații nu iau naştere prin faptul că pentru un obiect este folosit un alt nume decât cel obişnuit. Semnificația pe care o au aici cuvintele în cauză se deosebeşte fundamental de alte semnificații lingvistice: în timp ce semnificațiile lingvistice înfățişează doar o stare de lucruri, cuvinte cum ar fi *copac, cuib, băieți* sau *dimineață, amiază, seară* desemnează aici stări de fapt care se raportează una la alta.

Exemplele date sunt actualizări „flotante", ghicitori culese din folclor de către etnologi. Cu cât ne apropiem mai mult de ghicitoare ca formă simplă, cu atât o percepem mai mult ca pe un cuvânt-cheie, care cuprinde inițierea într-o anumită alianță, şi cu atât putem observa mai limpede că această egalitate, de care am vorbit, decurge dintr-un sens care semnifică, în cadrul acestei societăți, sensul universului.

Porzig (*Germanica*, Festgabe Sievers, 1925, Halle) a cercetat – pentru a surprinde ghicitoarea acolo unde forma simplă este încă vie – ghicitorile din *Rigveda*, raportându-le la context, şi a constatat că în aceste ghicitori elementele mobile (soare, lună, an, picior) semnifică *roată* sau *car*, iar elementele de acelaşi rang (zile, luni) semnifică *frați*; fenomenele din aer (soare, scântei, fulger) sunt *păsări*; ceva din care ia naştere altceva (nori, aurora, foc) semnifică *vacă*; ce e jos înseamnă întotdeauna *picior*, ce e sus, *cap*.

Aşadar, când „soarele străluceşte printre nori" este subiectul ghicitorii, aceasta sună aşa:

„Să spună cel care ştie ce este urma neobservată a acestei păsări drăgălaşe. Vacile dau lapte din capul ei şi au băut apă cu picioarele, învelindu-se în această formă."

În continuare, Porzig se ocupă detaliat cu natura acestui limbaj în capitolul „Limbajul special". Numim limbaj special acel limbaj a cărui cunoaştere asigură apartenența la un cerc închis şi semnifică în clandestinitatea acestui cerc sensul universului.

„Ca şi limbajul comun, limbajul special constituie o lume, adevărata lume a comunității lingvistice respective.

Dar pe când limbajul comun prezintă lucrurile nemijlocit, aşa cum sunt ele în realitate, pentru a le limpezi în sensul absolut şi restrâns, limbajul special redă sensul lucrurilor, caracterul lor întrepătruns şi semnificaţia profundă; de aceea el devine atât de polisemantic, aşa cum este lumea văzută din interior. Liniile structurale ale imaginii lumii limbajului comun sunt accesibile doar după cercetări detaliate. Vorbitorii au o lume a lor, pe care însă nu o cunosc. În schimb, lumea limbajului special arată mai întâi schela construcţiei ei, ea este cunoscută mult mai devreme atunci când intră în posesia comunităţii ei. Accentul cade atât de mult pe liniile principale, încât lucrurile izolate pălesc."

Porzig arată apoi deosebirile dintre limbajul comun şi cel special printr-un exemplu din domeniul semnificaţiilor. „Deja din descrierea caracterului limbajului special am lămurit faptul că semnificaţiile limbajului special se găsesc în cadrul oricărei limbi. Atunci când vorbim de *piciorul muntelui*, de *piciorul lămpii*, cuvântul *picior* are o semnificaţie identică cu cea din ghicitorile din *Rigveda*, unde *aurora trage de picior soarele* sau *norii beau apă cu picioarele*. Şi dacă urmărim fiecare fenomen până la «originea» sa, acest cuvânt are o semnificaţie evidentă în limbajul special. Acestea sunt procesele din cadrul evoluţiei semantice, numite de obicei «transfer» sau «mod de exprimare plastic». În realitate este vorba despre un alt tip de limbaj, cu altfel de semnificaţii. *Picior* semnifică în limbajul comun *o parte a corpului cu o anumită formă*, ca lucru existent; *picior* semnifică în limbajul special *ceva a cărui esenţă constă în a spijini şi a purta*.

Dacă reflectăm asupra esenței piciorului uman, constatăm totuşi că el este acelaşi lucru la care se referă limbajul special. Dar în limbaj comun *piciorul* este gândit nu în funcție de esența sa, ci în funcție de aparență. Ambele semnificații se regăsesc nestingherite una de alta în germana actuală şi ştim de asemenea în legătură cu *Rigveda* că toate expresiile limbajului ghicitorilor sunt şi expresii ale limbajului comun, doar cu mod de semnificare diferit. Limbajul comun şi cel special nu sunt, aşadar, două domenii lingvistice care s-ar afla unul lângă altul şi s-ar exclude unul pe altul, ci sunt straturi ale aceleiaşi limbi, care se depun unul peste altul."

Pentru mai multe detalii recomand întregul articol – atât aceste explicații detaliate, cât şi cele despre sintaxă sunt de o importanță necesară pentru noțiunea de ghicitoare. Citatul însă a fost suficient pentru a vedea că este posibil în cazul acestei forme să determinăm mai exact ceea ce am numit fizionomie verbală: fizionomia verbală a ghicitorii provine fără excepție din limbajul special.

VII. Limbaj special şi forma ghicitorii. Dezlegarea dublă

Dacă spunem însă că ghicitoarea conține în general limbajul special al unui grup, forma sa nu este în nicun caz definită astfel. Fizionomiile verbale ale ghicitorii sunt limbaj special, însă limbajul special nu îmbracă în mod necesar forma ghicitorii. Dăm un exemplu în care limbajul comun se întrepătrunde cu limbajul special: când vorbesc de *piciorul muntelui*, acesta este limbaj special, şi nu ghicitoare; este ghicitoare când întreb: cine are un picior, dar nu poate merge?

Trebuie să menționăm aici încă un moment în funcție de care poate fi apreciat raportul dintre cel ce spune ghicitoarea şi ghicitor. Dacă scopul examinatorului era acela de a constata dacă ghicitorul era demn de a fi acceptat, atunci ghicitorul care a găsit rezolvarea a trecut testul. Nu contează dacă el are intenția de a face uz de acest statut nou dobândit, cu alte cuvinte, dacă vrea să se considere şi să se comporte de acum încolo ca un inițiat. În momentul în care rosteşte dezlegarea, clandestinitatea grupului dispare. În povestirile-ghicitori acest lucru este exprimat prin faptul că este în joc viața celui care spune ghicitoarea. Îndată ce ghicitoarea Sfinxului este rezolvată, el moare. Şi acest lucru determină forma ghicitorii: nu avem de-a face doar cu transformarea secretului societății într-o enigmă, într-o ghicitoare, ci şi cu o defensivă, şi aici aflăm sensul a ceea ce am numit perfidia ghicitorii.

În greacă există două cuvinte pentru ghicitoare: *αἶνος* cu aferentele *αἴνιγμα* şı *γρῖφος*. Dacă nu mă înşel, prin primul termen este exprimat actul de formare al ghicitorii, pe când prin al doilea, care înseamnă de fapt *plasă* – o plasă care ne prinde, în ale cărei noduri ne încâlcim – este exprimată perfidia ghicitorii.

Limbajul special este din nou cel care face posibilă perfidia ghicitorii. Dacă semnificațiile limbajului special presupun o noțiune conştientă despre totalitatea universului şi un sistem de ambiguitate în care totul trebuie să se dispună efectiv în mod univoc, aceste semnificații nu sunt, fireşte, inteligibile pentru străin. Limbajul special al unui grup – ne este mai clar dacă ne gândim la limbajul special în sens restrâns, la jargonul vânătorilor, jargonul infractorilor – nu este inteligibil pentru cei din afară. Această însuşire a polisemiei, de a fi incomprehensibilă, este cea pe care ghicitoarea ca formă o afişează intenționat, ca să spunem aşa. Aceasta nu numai că este concepută în limbajul special al grupului, dar este concepută în aşa fel, încât acest limbaj comun apare ca fiind neinteligibil neinițiaților. O numim limbaj special, când vorbim despre *piciorul muntelui*, şi ghicitoare, când spunem: cine are un picior, dar nu poate merge? Ce face aici ghicitoarea? Ea trece din limbajul special din nou în limbajul comun, de la picior, care, polisemantic, poate susține şi purta multe lucruri, la piciorul omului, cu un singur sens, partea corpului cu care acesta se deplasează – şi prin faptul că trece de la polisemie la un

singur sens, face, pornind de la limbajul comun, neinteligibil limbajul special.

Forma ghicitoare dezvăluie, dar şi ascunde în acelaşi timp, ghicitoarea este alcătuită în aşa fel încât conţine şi reţine, cuprinde şi tăinuieşte ceva.

Există o tensiune între întrebare şi răspuns. Acest lucru este evident în concursurile de ghicitori, care mai au loc în anumite locuri sau care – de exemplu în Nord – au fost transmise pe cale literară. În cadrul acestor concursuri iese din joc nu numai cel care nu poate rezolva ghicitoarea, ci şi cel a cărui ghicitoare a fost ghicită. În acest caz nu se face diferenţierea între ghicitorile Sfinxului şi ghicitorile Ilo, iniţierea abordează altă iniţiere, un iniţiat se confruntă cu alt iniţiat. Ştim că astfel de competiţii, la care ia parte chiar şi divinitatea, se termină de regulă prin faptul că cel mai puternic spune o ghicitoare care reprezintă cea mai înaltă iniţiere. Ghicitoarea lui Odin nu poate fi rezolvată de niciun muritor, iar prin acest secret zeul ne are la mână.

Dar dacă ghicitorul a accesat prin răspuns ceea ce îi era interzis până acum este pentru că i s-a acordat această posibilitate prin ghicitoare. Fiecare reprezentare actualizată poartă în sine nu numai posibilitatea dezlegării, dar şi dezlegarea însăşi. Amintesc de ghicitoarea: *cum se numeşte câinele împăratului?*, a cărei rezolvare este *Cum*. Această formă este doar un exemplu concludent pentru faptul general că în fiecare reprezentare actualizată este încifrată într-o oarecare măsură dezlegarea. Cel care spune ghicitoarea dezvăluie pe de altă parte şi dezlegarea acesteia. Aici se

intercalează în ghicitoare o nouă ghicitoare, iar limbajul special, care exclude lumea deplinei lipse de echivoc, este cel care permite acest lucru. Răspunsul acoperă din nou golul, deschiderea care s-a născut prin întrebare: şi acest răspuns este limbaj special, este polisemantic. Primul răspuns conține şi ascunde un al doilea, nici el nu divulgă sensul adânc. Aceasta este explicația pentru faptul des observat că „adevăratele" ghicitori – spre deosebire de formele aplicate ale timpului nostru – nu au o dezlegare limpede.

Pentru o parte a „ghicitorilor de societate", această dezlegare dublă devine joc. Există ghicitori care au o dezlegare inocentă într-o societate de doamne, iar într-o societate de bărbați una mai puțin inocentă. Dar atunci când spunem societate de bărbați, facem totuşi legătura cu acele organizații pe care etnografia obişnuieşte a le numi club de bărbați. În dezlegarea doamnelor este cuprins ceva care rămâne în acelaşi timp tăinuit. Acestei ghicitori i se opune – tot ca joc – astfel de ghicitori care par a nu avea o rezolvare inocentă, a căror viclenie constă în faptul că par a spune altceva decât ceea ce ascund în realitate. În culegerea lui Wossidlo se poate vedea cât de frecvente sunt aceste ghicitori – ne aduc aminte de cât de veche şi de răspândit este limbajul special al sexelor.

VIII. Îndeletnicirea spiritului legată de cunoaştere. Exemple; *runa*

Am încercat să ilustrez forma ghicitoare în numeroasele ei variante. Am văzut că în timpurile noastre ghicitoarea trăieşte în continuare pe de o parte în formele aplicate, care s-au desprins aproape toate din forma simplă, şi pe de altă parte în ghicitori din folclor, care indică o semnificaţie unică şi în care încă mai poate fi recunoscută şi dedusă forma simplă, dar care nu mai corespund scopului lor originar. Pentru a putea observa realizarea vie a formei simple a trebuit să analizăm ghicitoarea din *Rigveda*. În timpurile noastre, atât aşa-numita „ghicitoare cultă", cât şi aşa-numita „ghicitoare populară" reprezintă un joc. Care este cauza acestui fapt? Am văzut deja în cazul legendei sacre şi al legendei eroice că în anumite timpuri şi în anumite condiţii o îndeletnicire a spiritului se refulează, devine mai puţin eficace şi cum apoi actualizările sale se răresc, devin mai greu recognoscibile. Şi în cazul ghicitorii se întâmplă un lucru asemănător. Organizaţie şi organizaţie secretă sunt termeni excluşi din societatea noastră, aşa cum şi limbajul special în sensul profund este exclus din limbajul nostru. Şi despre această temă găsim unele explicaţii la Porzig. „Noi cerem şi termenilor noştri ştiinţifici «cei mai abstracţi»", spune el, „să desemneze univoc o stare de lucruri. Faptul că termenii ştiinţifici ar putea sau chiar ar trebui să fie altceva decât numele unor realităţi efective este aprins discutat în medii ştiinţifice competente: atât de

puternic este momentan curentul împotriva limbajului special în cultura occidentală". Cunoaşterea ca proprietate comună, ca obiect ce trebuie obținut, pe cât posibil, în mod universal, a fost înlocuită de cunoaşterea enigmatică, cunoaşterea ca putere. În lumea secolului al XIX-lea, ghicitoarea nu şi-a mai găsit locul. Poate mai există însă astfel de locuri pentru ea. Boas, cel mai bun cunoscător al etnografiei nord-americane, m-a informat că ghicitoarea pare a lipsi în Siberia de nord-est şi în America.

Însă doar acolo unde – ca o reminiscență – mai există organizații secrete, putem întâlni adevărata ghicitoare. În ultimul timp s-a discutat frecvent despre o comunitate a cărei rațiune de a fi este mythos-ul, o organizație în care lumea se face cunoscută sub formă de templu: aici vedem cum şi această organizație se ascunde şi se dezvăluie în ghicitoare, şi „zidarul"[3] este un bun exemplu pentru un limbaj special. În acelaşi timp, am putea observa aici străduania de a accesa secretul acestei organizații şi mijloacele de a rezolva ghicitoarea.

Lupta împotriva francmasoneriei ne demonstrează încă un lucru: raportul dintre caracterul secret al organizației şi caracterul secret al infracțiunii. Ar putea părea că am pierdut din vedere al doilea tip de ghicitoare, prin care inculpatul îşi salvează viața. În fapt aici avem de-a face cu altceva – este o inversare, dar o inversare care poate fi explicată în acelaşi mod. Şi infractorul s-a izolat prin

[3] În germană *Maurer*, care înseamnă şi francmason (n.tr.).

infracțiunea sa şi prin secretul său: el şi ai săi sunt singurii inițiați. Şi aici se pune problema de a pătrunde până la el, şi aici prin dezlegare se creează accesul către sfera interzisă. Peste tot unde cel din afară nu recunoaşte misiunea şi caracterul secret al organizației, el operează de la sine această inversare: o învinuieşte de infracțiune, aşa cum se petrece acum cu francmasoneria.

Secretul infractorului, ghicitoarea infracțiunii s-a extins în epoca modernă de la o formă scurtă la o povestire extinsă, povestirea detectivistă. Aici avem infractorul, care se ascunde pe sine şi infracțiunea sa, dar care în ghicitoarea aceasta lasă deschisă posibilitatea dezlegării, iar cel care dezleagă ghicitoarea află şi secretul. Această formă de povestire, una din multele forme ale literaturii actuale, în care se materializează şi forma cultă roman, este demnă de o cercetare mai amănunțită.

Concluzii: am văzut cum în lumea legendei sacre există obiecte care, încărcate cu puterea formei, reprezintă întreaga formă prin materialitatea lor şi am numit astfel de obiecte moaşte. În cazul legendei eroice materialitatea pe care am numit-o moştenire corespunde moaştelor legendei sacre. În cazul mythos-ului am vorbit despre simbol. La fel există şi în lumea ghicitorii obiecte în care s-a concentrat puterea ghicitorii, care sunt încărcate cu ghicitoare – obiecte care conțin ceva ce ne tăinuiesc, care sunt ca un adăpost al unei dezlegări pe care o ascund în continuare, care dezvăluie şi tăinuiesc ceva. Numesc un astfel de obiect, care freamătă de secrete, rună – şi amintesc astfel de spiriduş.

Este cunoscută vechea semnificație a goticului *rûna* şi a anglo-saxonului *rún*. Cât despre semnificația acestui obiect şi a vastelor sale relații, în special cu scrisul, intră în sarcina noastră să o stabilim în legătură cu îndeletnicirea spiritului corespunzătoare ghicitorii.

ZICALA

I. Definiții. Studiul lui Seiler asupra proverbelor germane

Alături de forma scurtă ghicitoare adaug o altă formă scurtă, pe care o numim în mod obişnuit proverb. Vom constata pe parcursul cercetării în ce măsură proverbul este o reprezentare actualizată specială şi în ce măsură, pornind de la acesta, vom putea să ajungem la forma simplă. În înțelesul proverbului este cuprins ceea ce avem nevoie în primă linie pentru cercetarea noastră. Primele culegeri de proverbe au apărut foarte timpuriu – mult mai devreme decât acea ramură a ştiinței care se intitulează etnografie – şi în cu totul alte scopuri. Primele culegeri ştiințifice de acest gen din Occident au apărut odată cu Umanismul şi sunt într-o oarecare măsură filologico-pedagogice. Amintesc doar de Erasmus, de Sebastian Franck, de Agricola, de Heinrich Bebel – şi de faptul că Luther a alcătuit o culegere de proverbe pentru uzul propriu. Mai multe găsim în excepționala carte de la care voi porni în considerațiile noastre, *Deutsche Sprichwörterkunde* (*Studiu asupra proverbelor germane*) a lui Friedrich Seiler, care a apărut în colecția de manuale de germană pentru şcolile superioare (Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, 1922). O trimitere la această lucrare desăvârşită în toate privințele mă scuteşte de efortul de a numi culegerile de proverbe şi vocabularele moderne.

Cu toate meritele acestei lucrări de pionierat a lui Seiler, există şi aici câteva lucruri pe care trebuie să le formulăm diferit.

Definiția proverbului sună astfel la Seiler: „Formă elevată în circulație în limbajul popular, ce conține zicale cu tendință educativă".

Cu puțin înainte de apariția *Ştiinței proverbelor*, Seiler a dat o definiție un pic diferită într-o altă carte:

„Proverbele sunt zicale în circulație în limbajul popular, ce au caracter educativ şi formă mai elevată decât vorbirea obişnuită".

Când cineva schimbă delimitarea conceptelor, înseamnă că a ezitat într-un punct sau altul. „Caracterul" educativ a fost înlocuit cu „tendința" educativă, termenul mai larg cu unul mai prudent. Se pare că Seiler s-a simțit un pic nesigur cu privire la „educativ". În a doua definiție este adăugat „ce conține". Elementele comune celor două definiții sunt: 1. proverbul este „în circulație în limbajul popular", 2. este o „zicală", 3. are o formă „elevată".

Să analizăm mai îndeaproape această „circulație în limbajul popular" sau familiaritatea populară, aşa cum este denumită mai apoi această caracteristică principală. Seiler însuşi a simțit că termenul „popular" este delicat în acest caz. El scrie, într-adevăr, că „gândul trebuie să fie comprehensibil şi nu prea înalt, cuvintele trebuie să fie cunoscute în general şi să fie familiare poporului" şi de aceea enunțuri ca „În dragoste toate femeile au minte" sau „Tot ce-i lumesc e trecător" nu sunt proverbe; dar imediat după scrie: „Prin

faptul că proverbul trebuie să fie un adevărat cuvânt din popor nu se afirmă că fiecare proverb trebuie să fie întrebuințat de *întreg* poporul. Multe proverbe sunt familiare doar anumitor locuri, regiuni sau etnii şi de aceea apar frecvent în dialect. […] Unele proverbe provin din anumite branşe: proverbe ale soldaților, ale meşteşugarilor, ale țăranilor, ale studenților. Şi educația spirituală şi morală influențează modul de utilizare a proverbelor. Există proverbe specifice mai mult păturii de sus, altele familiare mai cu seamă păturii de jos a unui popor. Primele se apropie de limita unde încetează proverbul şi începe maxima".

Trebuie să ne închipuim trei pături: cea de jos, cea mai înaltă şi pătura superioară. În primele două se întâlneşte proverbul, în cea din urmă maxima. Nu aflăm însă cum sunt dispuse aceste pături în întregul complex „popor", cum se comportă una față de alta şi cum poate fi gândită prin urmare relația proverbelor inferioare cu cele superioare, a celor superioare cu maxima şi cum se comportă toate acestea cu proverbele menționate mai înainte ale breslelor. Nu este întru totul exact că aceste maxime sunt produsul literaturii, căci imediat apoi scrie: „această diferențiere între proverbele inferioare şi cele superioare intervine atunci când din limbajul popular se desprinde o limbă scrisă". Proverbul superior coincide deci cu o limbă scrisă.

Imediat apoi este înlăturată diferențierea dintre proverbul superior şi cel inferior – sau cel puțin nu este privită ca fiind hotărâtoare, căci între cele două se găseşte din nou altceva: „Între cele două clase există o largă pătură de

mijloc de astfel de proverbe, ce le depăşeşte în număr pe celelalte două şi de care se folosesc toate păturile poporului, fără deosebire".

Este numit chiar şi momentul în care a apărut această pătură de mijloc: „Acestea provin parțial dintr-un timp când viața spirituală a poporului, modul său de a simți şi de a se exprima era încă unitar şi nu era împărțit încă în ranguri şi clase sociale".

Nu mi se pare foarte uşor să ne imaginăm acele timpuri fără delimitări de clasă, rang ş.a.m.d – atât din punct de vedere lingvistic, cât şi sociologic. Îndrăznesc chiar să mă îndoiesc de posibilitatea unei astfel de idile istorico-culturale. Proverbele din clasa de mijloc au provenit parțial şi din alte timpuri: „ele s-au strecurat din pătura de sus în cea imediat inferioară". În orice caz, acestei clase de mijloc „îi aparțin nu numai cele mai răspândite, dar şi cele mai multe proverbe".

Nu ni se oferă însă o imagine mai exactă a ceea ce se înțelege aici prin popor sau unde ia naştere şi se găseşte proverbul în cadrul acestui popor.

Această noțiune de popor antrenează şi alte dificultăți, de îndată ce ajungem la capitolul al doilea, care relatează despre apariția proverbului şi unde ar trebui să fie indicată şi modalitatea sa de formare. Aici proverbele sunt împărțite în două clase în funcție de originea lor: cele literare şi cele provenite din popor. Literatura pare deci să nu țină de „popor". Proverbele literare, spune Seiler, „sunt mai

numeroase decât se crede în general. În acelaşi timp, ele sunt cele mai răspândite şi mai substanțiale".

Deoarece proverbelor literare le este consacrată o întreagă carte, Seiler vrea să se ocupe aici exclusiv cu cele provenite din popor. Mai întâi însă trebuie înlăturată „o perspectivă romantică". „Mult timp a dăinuit credința că proverbul popular, asemenea cântecului popular, basmului popular, legendei eroice populare, îşi are originea în adâncurile misterioase ale sufletului popular". Această opinie, care poate fi întâlnită deja la Aristotel şi care apoi, independent de Aristotel, este evidențiată de Rousseau şi Herder, nu poate ține piept noilor cercetări: proverbele populare nu s-au născut în niciun caz în mod misterios din adâncurile sufletului popular. „Poporul ca întreg nu poate crea nimic. Fiecare creație, invenție, descoperire provine de la o personalitate singulară. Undeva şi cândva fiecare proverb trebuie să fi fost rostit pentru prima oară. Dacă el a plăcut apoi celor care l-au ascultat, atunci aceştia l-au spus mai departe sub formă de maximă; apoi el a fost remodelat şi ajustat până când a căpătat o formă convenabilă tuturor şi a devenit astfel proverb cunoscut universal."

Nici acest proces nu este foarte clar. Fiecare proverb trebuie să fi fost o maximă. Poporul ca întreg nu poate crea nimic – dar se pare că el poate să „modeleze" şi să „ajusteze" ceva dat, astfel încât să primească o formă, care deține valabilitate generală. O locuțiune devine proverb doar atunci când a primit în acest mod de la popor forma general valabilă ş.a.m.d.

Nu intenționez să încep aici o polemică împotriva cărții lui Seiler. Ceea ce doresc să arăt prin această dezbatere nu este altceva decât faptul că noțiunea de *popor* nu ne este folositoare din punct de vedere metodic decât pentru a spune: ceea ce numim proverb pare să se găsească în toate păturile poporului, în cea superioară, inferioară, de mijloc, şi la toate clasele şi mediile din care e format poporul, țărani, meşteşugari, cărturari.

II. Îndeletnicirea spiritului legată de experiență. Actualizările ei

Ne îndreptăm atenția asupra celei de-a doua caracteristici argumentate: proverbul este o zicală. Prin aceasta este afirmat în mare că proverbul nu este un termen de bază, ci trebuie raportat la un termen de bază. Conform interpretării noastre, se spune că există o formă simplă, pe care o numim zicală, şi că această formă simplă se realizează în proverb. Vom discuta mai târziu dacă se poate realiza şi altfel.

Pentru că proverbele sunt prezente pretutindeni şi mereu, deopotrivă în Occident şi în lumea antică, pentru că nu trebuie să le căutăm ca pe ghicitoarea adevărată sau să le tălmăcim ca pe legendă sacră sau legendă eroică, ci le întâlnim zi de zi şi oră de oră, putem încerca să definim nemijlocit, pornind de la această cunoaştere, îndeletnicirea spiritului din care iau naştere forma simplă zicală şi actualizarea sa, proverbul, fără a trata un punct istoric în care s-ar găsi într-o mai mare măsură.

Dacă privim lumea ca pe o diversitate de percepții şi de trăiri singulare, aceste percepții şi trăiri, odată aprehendate, ordonate şi reunite, constituie fiecare *experiența*, dar suma acestor experiențe rămâne o diversitate de detalii. Fiecare experiență este de fiecare dată înțeleasă independent, o concluzie a experiențelor este obligatorie şi valoroasă doar în sine şi pornind de la sine în acest mod şi în această lume. Este o lume atemporală nu pentru că în ea se

unesc toate clipele într-o eternitate – ca în lumea în care nu mai există experienţe –, ci pentru că, în particularitatea lor izolată, clipele nu sunt capabile să curgă împreună ca timp. Este o lume în care lipseşte a patra dimensiune, o lume asimptotică, o lume a izolării, o lume în care se adaugă, dar nu se multiplică.

Este imposibil să gândim abstract până la capăt această lume, căci tocmai gândirea abstractă este cea căreia i se împotriveşte şi cea care distruge această lume. Ce-i drept, există şi aici o separare şi o uniune, o comparare şi o raportare, o divizare şi o ordonare, dar în aceste conexiuni domină separarea, în raportare rămâne coexistenţa, în ordonare ia naştere separarea părţilor. Pe scurt, această lume nu este cosmos, ci selectare, empirie.

Însă în această lume ne putem retrage din alte lumi, în ea decurge o parte a existenţei noastre şi, de fiecare dată când ne găsim în ea, forma care rezultă din îndeletnicirea spiritului şi din fluxul de idei corespunzătoare acesteia este forma simplă pe care o numim maximă sau, mai degrabă, zicală – chiar dacă ştim că restrângem astfel accepţia cuvântului.

Prin urmare, zicala înseamnă în această morfologie forma literară care conchide o experienţă, fără ca aceasta să înceteze astfel să fie detaliu în universul distinctului. Ea leagă în sine această lume, fără ca prin această coeziune să elibereze de empirie.

Această formă se actualizează în proverb, dar spre deosebire de celelalte forme la care am putut deosebi mai

puțin exact modurile de actualizare, putem constata că aici sunt recognoscibile alte actualizări precum: maximele morale, sentințele, locuțiunile, construcțiile frazeologice proverbiale, apoftegma, cu particularitățile lor.

Ne vom limita însă în principal la actualizarea *proverb*, care explică suficient esența formei.

III. Lumea empiriei. Vorba de duh

Mai întâi să analizăm încă o dată zicala ca atare. Când ceea ce ar putea reuşi nu ne reuşeşte şi când atribuim nereuşita unui deficit de şanse de reuşită, pe care îl cunoaştem din experiență şi care este legat de ființa noastră, atunci spunem mâhniți: „norocul!".

Când, dimpotrivă, ne reuşeşte ceva ce nu părea a avea şanse de reuşită şi atribuim reuşita unei anumite îndrăzneli care duce la țel, aşa cum ne arată experiența, atunci spunem din nou, dar pe cu totul alt ton: „norocul!".

Aşa apare de fiecare dată în viață şi în artă zicala, când o experiență este exprimată în modul discutat mai sus. Însă din aceste cazuri este deja clar că sub nicio formă nu judecăm critic situația sau că intrăm într-o dezbatere, care ar putea suna astfel: „Dacă aş fi acționat altfel, poate aş fi… ş.a.m.d.". Selectăm faptul sau starea de lucruri, o rânduim, ca să spunem aşa, pe şnurul experienței, care trece prin astfel de perle singulare.

Vorbim despre o lume a experienței, dar este clar că această lume, tocmai pentru că este empirică, se împarte în funcție de interesele, preocupările, experiențele claselor şi mediilor singulare şi că aceste experiențe se unesc în lumi speciale. Experiențele culese dintr-o sferă socială sau profesională particulară se îmbină cel mai uşor în zicale sau maxime. Astfel poate fi explicat faptul că recunoaştem în zicale breslele de care vorbeşte Seiler: soldați, meşteşugari, agricultori, studenți. Pe lângă acestea există zicala altor

pături, cea umanistă, zicala scriitoricească şi, de asemenea, zicala acelei mari clase de mijloc, în care se adună experiențele multor indivizi. Pentru a da doar un exemplu, experiența care ne îndeamnă să profităm de orice ocazie va suna astfel sub forma experienței fierarului: „bate fierul cât e cald", a experienței galante: „când ocazia ne surâde, trebuie sărutată" – şi amândouă pot delimita şi rândui o experiență în ceea ce Seiler numeşte clasa de mijloc.

Am ajuns însă astfel la un cuvânt pe care Seiler, după cum am văzut, l-a restrâns în a doua definiție şi care, după părerea mea, trebuie eliminat de tot: „educativ". Zicala nu este educativă, nu are un caracter educativ, şi nici măcar o tendință educativă. Asta nu înseamnă că nu putem învăța din experiență, ci că în lumea despre care vorbim experiența nu este percepută drept ceva din care putem învăța. Orice realitate educativă este un început, ceva pe care trebuie construit în continuare – experiența în forma exprimată de zicală este un sfârşit. Tendința ei este de a privi înapoi, caracterul ei este resemnat. Acelaşi lucru este valabil şi pentru reprezentările sale actualizate. Nici proverbul nu constituie un început, ci un sfârşit, o contrasemnare, o pecete vizibilă pusă pe o idee căreia îi imprimă caracterul experienței.

Observăm cel mai clar acest lucru acolo unde forma verbală a proverbului coincide cu forma retorică prin care este exprimată o învățătură, o poruncă. Imperativul din:

„Exersează mereu lealitatea şi onestitatea“[1] sau din „Să nu pofteşti femeia aproapelui tău şi să nu doreşti casa aproapelui tău, nici țarina lui, nici robul lui, nici roaba lui, nici boul lui ş.a.m.d. “ este altul decât imperativul din „ceea ce nu-ți place, altuia nu face” sau din „nu lăsa pe mâine ce poți face azi”. Primele imperative – pot fi numite imperative categorice – se referă la viitor; în ultimele predomină un trecut care a pricinuit o concluzie. Nici nu spunem din senin: „Ai grijă în cine te încrezi”, ci doar atunci când cineva a uitat să verifice în cine se încrede; spunem „nu zice hop până n-ai sărit” când printr-o laudă neprevăzătoare, care aduce ghinion, conform experienței, norocul zilei a oscilat, *fortuna hujusce diei*, cum spuneau romanii. Şi aici adăugăm empiric şi printr-o concluzie un eveniment deja petrecut la alte evenimente similare. Lipsa moralei, care este remarcată şi criticată deseori în proverbe, se explică prin faptul că lumea empiriei ignoră conceptul de morală. În fiecare proverb este pusă mantaua – dar numai după ploaie.

„Adevăratul proverb popular”, spune Wilhelm Grimm, „nu conține o învățătură intenționată. El nu este produsul reflecției solitare, ci în el se iveşte deodată ca un fulger un adevăr de mult simțit, care îşi găseşte în sine expresia cea mai înaltă”.

Şi Sebastian Franck face aluzie la acest caracter concluziv al proverbului atunci când îl numeşte „o scurtă

[1] Vers dintr-un cântec german (n.tr.).

vorbă de duh", „suma tuturor acțiunilor"[2]. Vorba de duh[3] este un cuvânt frumos pentru zicală şi reprezentările sale. În vorba de duh există însă şi ceva din ceea ce numim în germana de jos *klugschnacken*, „a face pe deşteptul", şi care ține la rândul său de caracterul complementar şi ulterior al proverbului.

[2] În original *Handel*, din expresia: *Handel und Wandel* – mod de viață, fel de a fi şi de a acționa (n.tr.).

[3] În original *Klugrede* (n.tr.).

IV. Maxima. Origine „populară" şi origine „individuală". Modul afirmator. Limbajul proverbului. Procedee stilistice, ritmicitate, „imagine". Reprezentare actualizată şi îndeletnicirea spiritului corespunzătoare. Apoftegma. Emblema

Am ajuns deja la reprezentări actualizate. Şi aici ne punem din nou întrebarea obişnuită: cum are loc această actualizare, cum se naşte forma actualizată din îndeletnicirea spiritului pe care am sugerat-o (şi de fapt am făcut mai mult decât să o sugerăm) prin cuvintele-indicator *empirie* şi *experiență*? Sau, practic, cum se naşte din experiența de viață pe care am rezumat-o prin „a avea noroc" proverbul: „Cine are noroc la cărți n-are noroc în dragoste", „Cine are noroc se încălzeşte fără foc şi macină fără vânt", „Cine are noroc, seamănă pietre şi creşte, dar cine n-are noroc – nici busuioc nu răsare".

Dacă ne îndreptăm atenția asupra acestui „Cum", găsim şi la Seiler un punct de vedere asupra chestiunii: actualizarea se realizează printr-un individ. Ca orice creație, descoperire, invenție, şi proverbul îşi are originea, aşa cum am văzut, într-o personalitate singulară. Seiler descrie mai exact această personalitate, o numeşte „un spirit luminos, cu umor înnăscut şi având în acelaşi timp darul de a spune cuvântul potrivit". Cu excepția înclinației despre care am vorbit în introducere, de a porni peste tot în istoria literaturii de la scriitor ca forță formatoare şi creatoare, există încă un fapt care i-au determinat pe Seiler şi pe alții

să ajungă la această convingere. Există într-adevăr zicale actualizate care provin de la personalități ce pot fi identificate şi recunoscute; sunt, aşa cum am mai spus, *maxime* – numite „cuvinte înaripate" de Homer, expresie întrebuințată mai nou de Georg Büchmann, care a alcătuit o culegere de astfel de locuțiuni în 1864.

După Büchmann, cerințele ca un enunț să fie maximă sunt:

1. poate fi stabilită originea literară sau autorul istoric;
2. maxima nu este doar cunoscută de toată lumea, ci a şi trecut în *uzul* limbii germane şi este *întrebuințată* în general;
3. întrebuințarea nu este doar de moment, ci de durată, „durată" neînsemnând, desigur, „eternitate".

Într-adevăr, aici regăsim actualizări ale zicalei, care provin de la indivizi cu umor înnăscut şi care au fost înzestrați cu darul cuvântului potrivit. Cât despre aceşti indivizi, identitatea lor poate fi, ce-i drept, *stabilită*, fără însă ca ea să fie universal *cunoscută*. Cine ştie, atunci când spunem despre cineva: „tace în şapte limbi", că această vorbă provine de la Schleiermacher şi că făcea aluzie la un anumit individ? Cine bănuieşte, atunci când spune: „trebuie să fie totuna?" că această vorbă a fost adaptată după un cuplet de Nestroy? Aşa s-a întâmplat, consideră Seiler, cu toate proverbele, ele provin de la o persoană, de la un poet, care a devenit necunoscut – iar Seiler nu se sfieşte să afirme că toate proverbele au fost inițial maxime.

În schimb, noi putem constata doar următoarele. Büchmann nu a putut demonstra niciodată că există un autor pentru ceea ce noi numim proverbe „uzuale" sau „răspândite". Nu cunosc numărul lor exact, însă vreau să menționez faptul că primul volum din *Lexiconul de proverbe germane* al lui Wander cuprinde circa 45000 de proverbe germane şi că întreaga operă este alcătuită din cinci volume. Chiar dacă în ele apar şi repetări şi variante ale aceluiaşi proverb, tot rămân câteva sute de mii *(sic)*– este o întâmplare stranie faptul că toți aceşti indivizi au căzut în uitare. Büchmann nici nu a încercat să găsească autorul acestor proverbe „uzuale". De ce? Pentru că el ştia foarte bine că o maximă nu este un proverb; pentru că le putea deosebi de la prima vedere, pentru că a înțeles că aici avea de-a face cu o altă specie, cu un alt tip de actualizare. Din când în când limitele au fost fluctuante, au existat expresii care erau folosite cu o anumită ocazie sau într-o anumită situație şi care apoi au fost folosite, aplicate de toată lumea, care deci ar putea fi interpretate ca fiind maxime şi care totuşi se trag din reprezentări mai vechi, mai generale – dar aceste cazuri reprezintă o minoritate infimă. În general, proverbul şi maxima nu pot fi confundate. O astfel de expresie idiomatică, ce provine dintr-o reprezentare mai veche, este „furtună într-un pahar cu apă", a cărei paternitate îi este atribuită lui Montesquieu. Büchmann demonstrează însă că Montesquieu a preluat-o din expresii umaniste care la rândul lor provin din antichitate.

Am intrat aici în detalii pentru a arăta că din punct de vedere metodic, noțiunea de „individualitate" ne este la fel de puțin folositoare ca aceea de „popor". Pentru că „poporul" nu a putut fi recunoscut ca putere creatoare şi pentru că a trebuit să se renunțe la ideea de „sufletul poporului" ca la un hârb romantizat, a fost introdusă ideea de individualitate cu umor înnăscut ca putere creatoare. Această individualitate trebuia să cadă însă la rândul său în uitare, proprietatea ei trebuia să devină proprietate comună, iar pentru ca această maximă să devină proprietate comună, trebuia în primul rând să fie „remodelată" şi „ajustată". Şi nu ştim nici unde, nici cum s-au întâmplat toate acestea. Atunci când ni se spune: „Fiecare proverb trebuie să fi fost rostit undeva şi cândva pentru prima oară", se poate spune la fel de bine şi: „Undeva şi cândva fiecare proverb remodelat trebuie să fi fost rostit prima oară". Se poate adăuga: „Undeva şi cândva fiecare cuvânt trebuie să fi fost rostit pentru prima oară". Nu contest faptul că există un ciclu individ-popor – nici nu pun sub semnul îndoielii faptul că acest ciclu are importanță pentru ştiința literaturii. Contest însă faptul că este posibil să stabilim esența şi semnificația unei forme pornind de la acest ciclu, şi contest acest lucru pentru că ne-a dus aici pe un drum greşit. Un proverb nu este maximă şi o maximă nu este un proverb. Amprenta personală poate pierde legătura cu persoana individuală de la care provine, dar nu-şi poate pierde caracterul; numele autorului poate fi uitat – aşa cum se întâmplă deseori şi în

cazul formelor culte, dar rămâne conştientizarea distinctivă că a existat odată un autor.

Comun proverbului şi maximei este faptul că ele aparţin aceleiaşi îndeletniciri a spiritului. Dacă dorim să stabilim punctele comune şi deosebirile, ne rămâne la dispoziţie doar metoda de a le observa acolo unde vedem cum ia naştere forma din această îndeletnicire a spiritului, acolo unde se realizează şi unde putem observa reprezentările sale: în limbă. Şi tocmai aici Seiler a furnizat o lucrare premergătoare inestimabilă, prezentând exhaustiv procesele lingvistice din proverb. Rămâne să explicăm sensul acestor procese cu ajutorul câtorva exemple.

În general, modul în care o zicală exprimă o stare de fapt este declarativ. Aici aflăm o deosebire faţă de mythos şi de ghicitoare, în care forma se constituie în întrebare şi răspuns şi a căror modalitate am numit-o prin urmare conversaţională sau dialogică. Însă afirmaţia din zicală nu trece de la o idee la alta, de la o judecată la alta, asociindu-le sau trăgând concluzii, ci se referă într-un mod unic, absolut la o stare de lucruri – de aceea numim acest mod afirmator sau apodictic, în contrast cu neîntrerupt sau discursiv. Este clar că acest mod afirmator este singurul în care se poate exprima ceea ce am numit experienţă.

Să analizăm în continuare limbajul zicalei actualizate.

Mai întâi cuvântul şi partea de vorbire. Să luăm un exemplu: „*Cinstit e cel mai sigur*". Ce este aici cuvântul „cinstit"? Un substantiv? Cu siguranţă nu. Un adjectiv? Nici adjectiv nu este. Un adjectiv substantivizat? Nici acest

lucru nu e în totalitate adevărat. În modul în care apare aici, cuvântul nu poate fi raportat la categoriile gramaticale obişnuite. Conține ceva din toate părțile de vorbire, dar are aici un caracter particular, care îl îndepărtează de determinările generale. Se poate spune că el rezistă aici generalizării termenului, că poate fi folosit, exagerând un pic, doar aici în acest mod.

De la cuvânt şi parte de vorbire ajungem la sintaxă. Aici e suficient doar un exemplu: „*Cu cât mai aproape de biserică, cu atât mai departe de Dumnezeu*". Cunoaştem această schemă din multe proverbe, în afară de asta ştim că ea este preferată şi în alt tip de poezie gnomică – în cântecul popular cu iodler. Schema poate fi numită *perioadă parataxică riguros simetrică* – dar în orice caz părțile structurii nu au nici subiect, nici complement, nici predicat în sens obişnuit. Cu riscul de a face aici un simplu joc de cuvinte, le putem numi mai degrabă *contra-părți de propoziție* decât *părți de propoziție*. Întreaga schemă reprezintă, în loc de o sintaxă a unității, o sintaxă a diversității, în care semnificația țâşneşte din contrarii autonome – la asta se referea Wilhelm Grimm când vorbea despre un adevăr care îşi găseşte în sine expresia cea mai înaltă într-o ivire fulgerătoare.

Pe cât de puțin putem interpreta această schemă *cu cât…, cu atât…* drept o coordonare între o propoziție relativă şi una demonstrativă, pe atât de puțin reuşim să recunoaştem o structură formată din propoziție principală şi propoziție relativă în schema la fel de cunoscută care începe cu *Cine…,*. „*Cine se scoală de dimineață departe ajunge*"

nu este o hipotaxă. Este o alăturare precisă în care nu poate fi vorba de supraordonare sau de subordonare şi unde „cine se scoală de dimineață" are aceeaşi funcție ca „cinstit" din proverbul „Cinstit e cel mai sigur". Orice modificare, fie şi minimă, care vizează generalizarea distruge valoarea formei actualizate. Remarcăm imdiat că un proverb îşi pierde forța de expresie atunci când spunem: „Cel care se scoală de dimineață…" ş.a.m.d. sau: „Cine se scoală de dimineață, acela ajunge…" ş.a.m.d.

Acelaşi lucru observăm şi când cercetăm procedeele stilistice ale perioadei. „Azi mâncăm şi bem, mâine nu mai suntem" ar putea fi un asindet. Dar simțim imediat că aici este depăşit ceea ce înțelegem în mod obişnuit prin acest procedeu stilistic. Asindetul, o construcție fără conjuncții, încetează acolo unde de la început nu se poate vorbi despre o conjuncție. În proverb, totul fiind asindetic, noțiunea de asindet îşi pierde sensul. În aparență, „Prietenul tuturor, prostul tuturor" este o anaforă. Dacă însă analizăm mai îndeaproape proverbul, observăm că *tuturor* nu poate fi interpretat, ca în cazul anaforei, ca fiind punctul central, în jurul căruia se grupează părțile vorbirii, ci că, în ciuda repetării, celelalte cuvinte îşi păstrează o libertate egală în raport cu el.

Un lucru asemănător observăm şi în ritmicitatea proverbului. Am văzut deja cum o schema-perioadă poate fi comună diferitelor proverbe. La fel se poate vorbi despre o schemă ritmică, pe care Seiler a cercetat-o cu atenție. Atunci când se spune: „*Prudența e mama înțelepciunii*"; „*Tot pățitu-i*

priceput"; „*Meseria e brățară de aur*", cele trei proverbe sunt construite după aceeaşi schemă metrică (_∪_∪_). La fel după o schemă mai complicată: „*Cine nu cinsteşte paraua, nu e demn de taler*" şi „*Cine munceşte în tinerețe, are la bătrânețe*" (∪∪_∪∪_ | ∪∪_∪∪_). Dar pe când în forma cultă schema ritmică are rolul de a purta mai departe configurația verbală, aceste scheme ritmice au în mod evident rolul de a desăvârşi forma. Silabele accentuate şi silabele neaccentuate pun în lumină separarea pe care am observat-o deja în sintaxă, metrul şi rima nu sunt aici valuri care urcă şi coboară – ele ies în evidență mai degrabă ca şipcile dintr-un gard.

În sfârşit, „imaginea", tropii. „Minciuna are picioare scurte." În legătură cu partea de vorbire „minciuna" suntem aici de acord că este un substantiv; aici avem şi subiect, complement şi predicat. Însă ce se întâmplă aici cu substantivul? Despre el se spune ceva care nu-i aparține în mod necesar, care ține de alt domeniu. Minciuna nu este ceva corporal, cu picioare. Amintesc ceea ce am spus la ghicitoare despre limbajul special, când am plecat de la cuvântul „picior". Au aici picioarele înțelesul pe care l-am întâlnit în limbajul ghicitorii? Există stări de fapt de acelaşi tip care se regăsesc în polisemia unui cuvânt? În niciun caz! În cele din urmă şi în sensul strict, nu se spune că minciuna are picioare – se spune că ea are picioare scurte. Aici „picior" nu înseamnă, ca în limbajul special, ceva a cărui întreagă esență constă în a susține şi a purta; „picioare" înseamnă aici ceva a cărei esență constă într-o mişcare înainte, mersul; două lucruri fără legătură – minciuna şi

picioarele scurte – sunt puse unul lângă altul fără tranziție astfel încât reiese semnificația unuia – minciuna –, dar aceasta este în acelaşi timp ruptă din generalitate şi dăinuie doar ca experiență. Unui cuvânt aparent abstract – minciună – i se aplică o calitate incompatibilă – ceea ce anulează posibilitatea abstracției, înlăturând cuvântul din domeniul abstract şi aruncându-l printre lucrurile finite.

Şi facem acelaşi lucru chiar dacă întregul proverb pare a fi o singură imagine, atunci când în loc de: „Trebuie să profiți de ocazie" spunem: „Bate fierul cât e cald". În niciun caz nu comparăm „ocazie" cu „fier", „a profita" cu „a bate", nu folosim un termen pentru un altul, ci dintr-un adevăr cunoscut de mult – repet cuvintele lui Wilhelm Grimm –, în momentul în care devine din nou experiență, se iveşte fulgerător forma, care îl smulge generalității, îi ia posibilitatea de a deveni abstract şi îl retrimite în empirie.

Dacă rezumăm din nou ceea ce am observat în faptele de limbă ale proverbului, putem să spunem în felul următor: limbajul proverbului este construit astfel încât toate părțile sale singulare se împotrivesc prin semnificația lor, prin construcțiile lor sintactice şi stilistice, prin ritmicitatea lor oricărei generalizări sau abstractizări.

În detalii şi în ansamblu, limbajul proverbului corespunde îndeletnicirii spiritului care naşte zicala. În această lume diversitatea trăirilor şi a percepțiilor se constituie, ce-i drept, în experiențe, dar suma experiențelor rămâne o diversitate de amănunte, iar cuvintele au doar valoare empirică, în semnificația lor şi în raporturile dintre ele. În

legături domină separarea, în raporturi rămâne alăturarea, în ordonări se naşte selecţionarea verigilor. Fiecare cuvânt, fiecare parte de propoziţie, fiecare verigă a vorbirii este pe lângă altele mereu şi exclusiv un *hic et nunc*. Aşa cum în această lume stările de fapt sunt înşirate precum perlele pe un şnur, aşa şi nu altfel lucrează aici şi fizionomia verbală.

Am spus de la început că ne petrecem o parte a existenţei în acest univers, că el este mai familiar vieţii noastre zilnice decât universul legendei sacre sau al legendei eroice, mai ales decât veritabilul univers al ghicitorii. Este de asemenea de înţeles de ce avem nevoie de el: în acest univers respingem toate consecinţele şi concluziile obositoare la care ne sileşte experienţa de fiecare dată când ne incită să gândim în concepte şi aspiră să devină cunoaştere: ne odihnim în el atunci când ne plictisim de legăturile interne ale unei ordini morale a universului; el este pentru noi un univers al lucidităţii.

Acesta este universul pe care fiecare proverb îl evocă în viaţă. Am semnalat deja în treacăt că aceste forme nu numai că pot fi deduse din îndeletnicirea spiritului, dar şi conduc la îndeletnicirea spiritului, acolo unde apar în reprezentări actualizate. Forma legendă eroică se naşte din îndeletnicirea spiritului legată de universul clanului şi al legăturilor de sânge – dar când citim o saga, nu ne putem închipui altfel universul din punctul nostru de vedere. Forma mythos conţine cea mai mare libertate a universului, aceea de a se crea pe sine, dar când citim un mit care nu este al nostru, răsuflăm uşuraţi. În cazul proverbului viu

simțim foarte puternic acest lucru – îl folosim în sens literal ori de câte ori punem o experiență, ca să spunem așa, *ad acta* – dar şi când este rostit de alții, ne simțim de fiecare dată scutiți de osteneala de a prelucra trăirile şi percepțiile: totul e bine când se sfârşeşte cu bine!

Faptul că ştim, precum am spus deja, atât de multe alte moduri de actualizare a zicalei în afară de proverb, se datorează acestei capacități a îndeletnicirii spiritului de a selecta şi a izola; ele formează un tot în cadrul formei simple, dar se despart una de alta în actualizare şi au primit chiar un nume individual.

Vrem să le analizăm aici mai îndeaproape; însă pentru că am menționat doar o singură dată maxima, aş dori să mai adaug câte ceva despre aceasta. Proverbele culese de Büchmann pot fi împărțite în două categorii: în primul rând maxime ale unor scriitori, deci *citate* care au devenit maxime; şi în al doilea rând maxime care au fost rostite de o persoană oarecare într-o anumită situație; Büchmann le numeşte maxime *istorice*, însă ar fi mai degrabă potrivit grecescul *apoftegmă*. Ambele forme aparțin îndeletnicirii spiritului corespunzătoare zicalei. Maxima: „Nu sta, că-ți stă norocul" nu se vrea a fi o interdicție, ci exprimă o anumită situație izolată complet în zicală şi individualizată experiențial. Acelaşi lucru se întâmplă şi în cazul maximelor care provin din opere literare. Şi în opera de artă apar anumite situații care trebuie surprinse printr-o zicală. De multe ori acest lucru se întâmplă la finalul unui capitol. Şi aceste experiențe care iau naştere în anumite situații sunt

surprinse empiric prin zicală, iar această zicală se separă în continuare de text; tocmai pentru că experiența a devenit zicală, ea este separabilă. Astfel, zicala se poate desprinde de opera literară şi poate deveni autonomă, aşa cum în proverb cuvintele propoziției nu mai sunt legate sintactic unul de altul. Dacă urmărim acest proces, ajungem la maxima a cărui autor a devenit necunoscut.

În vechime, *emblema* semnifica „un obiect mic care este fixat pe un altul, mai mare, de obicei din alt material". Mlădița altoită pomului sălbatic, țăruşul care ține fix pe tijă vârful din fier al pilum-ului roman, brandul pus în papuc sunt embleme. Fiecare dintre aceste obiecte mici pot indica faptul că întregul în care sunt cuprinse, în care sunt „aruncate", constă dintr-o diversitate de părți deosebite. Embleme sunt însă şi pietricelele dintr-un mozaic; aici părțile nu sunt diferite una de alta, ci identice, şi totuşi fiecare pietricică indică faptul că întregul este format din unități separate. În sfârşit, şi sculpturile toreutice care au fost fixate pe fundul unui pocal sunt embleme, pentru că la rândul lor arată dualismul dintre opera de artă şi obiectul de uz, că se deosebesc de opera de artă unitară, în care se poate transforma cupa prin desăvârşirea formei sale.

De fiecare dată când o emblemă nu *semnalează* doar formarea unui întreg dintr-o diversitate de unități, ci *semnifică* şi diversitatea în alcătuirea ei specială, avem în ea un obiect care, încărcat cu îndeletnicirea spiritului, o reprezintă în lumea obiectelor.

Emblema a primit, ca şi simbolul, semnificația generală de imagine *alegorică*. După părerea noastră, în primul rând ea nu este o imagine, ci un obiect. În al doilea rând, ea nu reprezintă sub nicio formă sensul unui întreg în aşa fel încât semnificația acestui întreg să fie reprezentată ca întreg în ea, ci astfel încât sensul unui întreg să poată fi înțeles doar ca punere la un loc a unităților separate.

CAZUL

I. *Sistemul* formelor simple; numele noi

Până acum am discutat în amănunt şi am definit legenda sacră, legenda eroică, mythos-ul, ghicitoarea, zicala. Cunoşteam dinainte cel puțin numele şi faptul că aceste forme există. Nu făceam până acum conexiunea dintre aceste forme şi termenii definiți exact, nu ştiam sigur ce este o legendă sacră şi ce este o legendă eroică – dar nu ne-am îndoit că există aceste forme. Şi pornind de la aceste nume şi de la această convingere am încercat să cercetăm îndeaproape ceea ce plutea în întuneric, să separăm ceea ce nu forma un tot, să definim termenii, pe scurt, să înțelegem esența şi sensul fiecărei forme.

Mai rămân două forme pe care le cunoaştem după nume, basmul şi gluma. Înainte de a trece la aceste ultime două forme cunoscute nouă, trebuie să pun întrebarea: este epuizat şi numărul formelor prin acele nume cunoscute nouă? Nu cunoaştem alte denumiri cu care punem în legătură, ce-i drept doar vag, un termen, dar care se referă de fapt la forme care aparțin seriei noastre?

Când vorbim despre serie, este clar că ne gândim la un sistem, la o serie finită, aşadar, că noțiunea de formă simplă – fiind de aşa natură încât în fiecare din formele simple lumea poate fi reprezentată într-un anumit mod – permite un număr limitat de posibilități.

Practic, dacă aceste forme simple constituie fundamentul ştiinţei literaturii, dacă ele cuprind acea parte a ştiinţei literaturii care se situează între limbă ca atare şi creaţie, în care se realizează ca forme culte finale şi definitive, atunci ele trebuie să fie complete, trebuie să epuizeze în totalitatea lor acea lume pe care o reprezintă – aşa cum categoriile gramaticale şi sintactice în totalitatea lor indică lumea aşa cum se realizează ca atare în limbă.

O cercetare mai amănunţită permite distingerea a două astfel de forme, a căror îndeletnicire a spiritului o recunoaştem şi al căror efect îl urmărim la un al treilea nivel, cel al formelor culte, pe scurt, care aparţin sistemului finit al formelor simple dar pentru care nu avem de fapt nume cunoscute, astfel încât trebuie să le redenumim într-o oarecare măsură.

Doresc să demonstrez în următoarele capitole că lucrurile stau la fel cu aceste forme ca şi cu toate celelalte forme simple, că ele se realizează în viaţă şi în limbă sub dominaţia unei îndeletniciri a spiritului, că se găsesc, *mutatis mutandi*s, în aceeaşi stare de agregare ca legenda eroică sau zicala şi de aceea, pentru ca sistemul nostru să fie complet, trebuie să le includem în seria noastră.

Nici aici nu vreau să procedez pur teoretic, ci să arăt nemijlocit cum şi unde sunt efective aceste forme simple nerecunoscute ca atare în general. De aceea voi pleca de la un exemplu cât se poate de uşor de înţeles.

II. Exemplu. Măsurarea calitativă şi cantitativă a dreptății şi nedreptății; norma „paragraf de lege". Exercițiu şi exemplu. Îndeletnicirea spiritului corespunzătoare cazului. Dispersia normelor

În numărul 3 al săptămânalului *Berliner Illustrirten Zeitung* din anul 1928 se găseşte un mic articol de popularizare pe care autorul – pe numele său Balder – l-a intitulat „Grotesc şi tragic în dreptul penal". Aici sunt relatate, adunate cazuri ce se încadrează în dreptul penal. Îl aleg chiar pe primul:

„Un hoț de buzunare îmi fură în aglomerația de pe străzile unui oraş mare portofelul, în care se găseau o sută de mărci în bancnote mici. El împarte prada cu iubita sa, căreia îi povesteşte despre lovitura norocoasă. Dacă sunt prinşi amândoi, iubita este pedepsită ca tăinuitor.

Să presupunem că aveam în portofel doar o bancnotă de o sută de mărci. Dacă hoțul schimbă banii şi abia apoi îi dă femeii cincizeci de mărci, atunci ea nu este pasibilă de pedeapsă. Pentru că tăinuirea este posibilă doar cu privire la lucrurile obținute prin fapta penală, şi nu la bancnotele schimbate".

Acest caz se raportează la două paragrafe din codul nostru penal.

Paragraful 242 spune: „Când cineva ia de la un altul un bun mobil cu intenția de a şi-l însuşi pe nedrept, este pedepsit pentru furt cu închisoare… ".

Paragraful 259: „Cine, în interes propriu, ascunde, vinde, amanetează, valorifică sau înlesneşte valorificarea bunurilor despre care ştie sau trebuie să presupună că provin din săvârşirea unei fapte prevăzute de legea penală, este pedepsit ca tăinuitor cu închisoare".

Ce se întâmplă aici? Să ne limităm mai întâi la analiza primelor două părți ale acestei poveşti.

Vedem cum o regulă, un paragraf din lege, trece în întâmplare, devine întâmplare şi cum, prin faptul că este cuprins în limbaj, primeşte formă ca întâmplare. Să analizăm încă o dată procesul, mai detaliat: avem de-a face cu o infracțiune.

Termenul de infracțiune a jucat deja un rol în cercetarea formei legendei sacre şi anti-legendei sacre; şi aş dori să arăt în acest loc şi cu această ocazie cum forme simple coexistă una lângă alta într-un proces al vieții, în acelaşi domeniu de viață, fără a se amesteca.

Ne amintim cum în îndeletnicirea spiritului din care decurgea forma legendă sacră, în îndeletnicirea spiritului corespunzătoare imitației, infracțiunea putea fi numită greşeală condamnabilă în măsura în care răul se reifica acolo, devenea ceva autonom, un *crimen*. Am indicat însă de atunci principiul fundamental al codului nostru penal: *nullum crimen sine lege, nulla poena sine lege*, şi am spus că legea devine în acest sens atât norma acțiunii pasibile de pedeapsă, cât şi norma pedepsei.

Acum însă vedem că infracțiunea poate însemna două lucruri, şi anume lucruri total diferite, în funcție de modul

în care o percepem: ca în anti-legendă sacră, ca fiind obiectivă, autonomă, sau în sens juridic, ca încălcarea unei legi, ca acțiune ilegală.

Amintesc din nou de figura lui Don Juan. Acțiunile sale nu sunt judecate în niciun caz în funcție de măsura în care se încalcă prevederile titlului 13 din partea a doua a codului penal, care conține infracțiunile şi delictele contra moralității; în acțiunile sale întâlnim o nedreptate activă, ceva ce trebuie pedepsit, indiferent de cuprinsul paragrafelor din lege. La fel, nici Ahasverus nu este un om care încalcă porunca „*Iubeşte-ți aproapele*", ci şi în el se reifică acea greşeală care nu este condiționată de o normă, greşeala absolută. În sfârşit, a fost cercetat din punct de vedere juridic, precum am menționat, pactul lui Faust cu diavolul, dar simțim imediat că, pentru ca forma anti-legendă sacră să fie realizată, nici validitatea acestui pact nu poate fi judecată după regulile unui acord dintre două părți, ci şi aici coeziunea are, în sine, natură de obiect.

Şi mai clar am văzut acest lucru la legenda eroică. În legenda eroică nu exista nicio *lex*, nicio normă la care s-ar fi putut raporta virtutea activă, existau doar martori şi convingerea, exista doar minunea, care confirma în mod absolut virtutea devenită obiect.

Aici însă, şi astfel revenim la cazul nostru, nu suntem în prezența unei legende sacre sau a unei anti-legende sacre; infracțiunea sau delictul sunt raportate la o prevedere, ale cărei valabilitate şi extindere nu pot fi puse sub semnul îndoielii într-o sferă determinată. Infracțiunea sau

delictul înseamnă o încălcare a prevederii, a normei. Ceea ce devine act şi obiect nu mai sunt virtutea sau greşeala, ci *legea* şi *norma*, la care sunt raportate acțiuni de toate tipurile şi pornind de la care se constituie judecata care decide dacă aceste acțiuni sunt pasibile sau nu de pedeapsă, în funcție de natura lor.

Am spus că în îndeletnicirea spiritului corespunzătoare legendei sacre şi anti-legendei sacre există o diferență calitativă între sfânt şi omul bun, pe de o parte, şi între anti-sfânt şi răufăcătorul obişnuit, pe de altă parte. În îndeletnicirea spiritului în care ne găsim acum domină doar diferențe cantitative, care sunt condiționate de abaterea mai mare sau mai mică de la normă. În îndeletnicirea spiritului legată de legenda sacră se măsoară sau, mai bine zis, se cântăresc *calități*, în această ultimă îndeletnicire a spiritului – *cantități*.

Ne putem folosi aici de imaginea unei balanțe: *balanța* (Wage) este înrudită cu *vehiculul* (Wagen) şi cu *mişcarea* (bewegen). Pe un taler este aşezată o lege; imediat ce este aşezat ceva pe celălalt taler, acesta se mişcă în sus sau în jos şi este măsurat în funcție de această mişcare.

Vedem însă că sunt măsurate după o lege, estimate după o normă nu doar acțiuni de toate tipurile, fie rele, fie bune, ci şi că această normă are capacitatea de a ieşi din generalitatea ei, de a se ilustra pe sine, pe scurt, de a se realiza într-un anumit mod într-o fizionomie verbală.

Aceasta s-a întâmplat în prima parte a poveştii noastre. Hoții au pus mâna pe bunul altuia; complicii şi-au

însuşit bunul provenit din săvârşirea unei fapte prevăzute de legea penală, deşi cunoşteau proveniența; l-au adus în hala lor, în bârlogul lor, în gheena lor, l-au ascuns: sunt tăinuitori. Caracterul penal al acestei acțiuni este stabilit într-o normă juridică, *norma paragraf de lege* este de acum greutatea cu care sunt cântărite toate acțiunile de acest tip. În cazul nostru, din această normă decurg: un hoț nou, un tăinuitor nou, care nu există doar ca *ființă*, ci şi în *conştiință*: un hoț şi un tăinuitor în limbajul care reprezintă norma, în care se realizează norma.

În esență, avem aici patru puncte:

1. un om ia de la un altul un bun mobil cu intenția de a şi-l însuşi pe nedrept;
2. acest bun mobil constă aici într-un fel de monedă divizibilă;
3. acest om îi povesteşte unui alt om acțiunea sa şi astfel celui de-al doilea om i se face cunoscut faptul că bunul respectiv provine dintr-o faptă prevăzută de legea penală;
4. această ultimă persoană îşi însuşeşte acest bun în propriul interes.

Dacă rezumăm acum aceste patru date în modul de exprimare al normei paragraf de lege, spunând:

Cineva ia de la un altul o sumă de bani divizibilă, cu intenția de a şi-o însuşi pe nedrept, împarte acest bun cu un terț care, deşi ştie că acest bun provine dintr-o faptă prevăzută de legea penală, îşi însuşeşte o parte din această sumă – iată un bun exemplu de jargon juridic, dar în niciun

caz o formă. Dacă, în schimb, se înfățişează de fiecare dată cuvintele care desemnează acele fapte, care le ilustrează, iar unitățile elementare şi indivizibile ale normei devin deci fizionomii verbale, atunci paragrafele se actualizează – în prima parte a cazului nostru – astfel încât, deşi cazul pare unic, în această unicitate este exprimată şi interpretată pe deplin greutatea legii, puterea de evaluare a normei.

Există

1. un hoț, care
2. fură un portofel conținând mai multe bancnote,
3. povesteşte iubitei sale fapta şi împarte cu ea bunul şi
4. o transformă astfel în tăinuitor.

În această ordine de idei, totul este estimat conform normei corespunzătoare; din acest context decurg existența, extinderea şi validitatea prevederii.

Până acum ne-am limitat la prima parte a cazului şi, pentru a putea observa exact cum s-a concretizat şi s-a realizat norma în el, nu am acordat atenție pe moment celei de-a doua părți. Ambele părți formează însă un tot în sensul formei pe care o cercetăm. Dacă am avea doar prima parte, am putea întreba pe bună dreptate: de ce a inclus-o autorul într-o culegere pe care o numeşte „Grotesc şi tragic în dreptul penal"? Luată separat, această parte ar putea fi interpretată ca exercițiu sau ca exemplu.

Ceea ce înțeleg prin exercițiu sau exemplu – cu această ocazie analizez lucruri care nu sunt forme simple pentru a arăta cum pot fi delimitate acestea – explică cel

mai bine definiția lui Kant, care este citată şi în Dicționarul Fraților Grimm:

„Exercițiul şi exemplul nu sunt acelaşi lucru. A formula un exercițiu şi a da un exemplu pentru înțelegerea unei expresii sunt termeni total diferiți. Exercițiul este un caz deosebit de regulă practică, în măsura în care înfățişează oportunitatea sau inoportunitatea unei acțiuni. În schimb, exemplul este prezentat doar ca particularul cuprins în general, doar expunerea teoretică a termenului".

Repet: privite în sine, hoțul, portofelul cu bani, iubita din prima parte pot fi interpretate atât ca un caz particular al regulii practice, pe care o găsim expusă în paragrafele privitoare la furt, respectiv la tăinuire, cât şi ca expunere teoretică a termenilor *furt* şi *tăinuire*. Dacă însă reunim această primă parte cu a doua, atunci le percepem, aşa cum a şi fost intenționat, ca pe un tot, vedem că este eliminată posibilitatea de a vorbi despre exercițiu sau exemplu.

În această a doua parte s-au schimbat puține lucruri. Au rămas la fel *hoțul*, *furtul*, *portofelul*, *transmiterea*, *iubita*. Doar bunul mobil pe care şi l-a însuşit hoțul pe nedrept s-a modificat: el nu mai este divizibil ca atare, nu mai sunt bancnote, ci o bancnotă. Dar astfel iubita nu mai este o tăinuitoare – ea nu mai este pasibilă de pedeapsă. Acțiunea şi atitudinea ei au rămas la fel. Dar datorită modului în care a fost redactat acest paragraf de lege, acțiunea ei nu mai poate fi interpretată ca în prima parte.

Lucrul pe care şi l-a însuşit nu mai este conform literei legii bunul însuşi pe care l-a furat hoțul, chiar dacă ea a ştiut că provenea din fapta prevăzută de legea penală.

Ceea ce ni se arată în această a doua parte nu mai este latura pozitivă, ci cea negativă a articolului 259; ceea ce era dat în prima parte este anulat în a doua. În întregul lor, aceste două părți nu fac referire la o lege, ci la o lacună din lege. Ceea ce se realizează prin acest întreg este faptul că aici o greutate nu cântăreşte corect, o măsură nu măsoară corect. Însă în acelaşi timp se întâmplă şi altceva. Prin faptul că se realizează insuficiența articolului 259, se împlineşte o normă mai înaltă: iubita nu mai este *pasibilă de pedeapsă* conform articolului 259, totuşi ea este *vinovată*. Este vinovată dacă este cântărită după o normă mai înaltă, din care trebuie să fi reieşit norma insuficientă: noi dorim să vedem măsurată culpabilitatea ei în funcție de vinovăție. Aşadar, în acest întreg, nu mai este iubita cea măsurată conform unei norme, ci norma însăşi este evaluată conform unei alte norme. Practic, legătura dintre prima şi a doua parte, întregul, intenționează să arate că articolul 259, cântărit după norma conştiinței noastre morale şi de drept, este prea permisiv, că măsura legii este aici un criteriu insuficient – din această intenție ia naştere forma.

Pentru o astfel de formă aş alege numele pe care jurisprudența şi morala – între altele – îl dau actualizărilor sale: aş numi-o *caz*. Ceea ce avem în acest întreg al părților contrastive ne arată adevărata semnificație a cazului: în îndeletnicirea spiritului care ne prezintă lumea ca pe ceva

care poate fi judecat şi evaluat conform normelor, nu doar acțiunile sunt măsurate după norme, ci şi norma este estimată conform normei. Dacă revenim la imaginea cântarului, pe fiecare taler se află câte o greutate, iar aceste greutăți sunt cântărite una față de alta.

Am delimitat astfel cazul de exemplu şi de exercițiu. Dacă am fi rămas la prima parte a cazului nostru, ea ar fi ilustrat doar cazul particular al unei reguli practice sau reprezentarea teoretică a unui concept. Ilustrarea nu duce însă la formă – forma înseamnă realizare. De aceea, în prima parte totul era deja orientat astfel încât să se poată realiza ceva pornind de la totalitatea constituită prin legătura celor două părți; iar ceea ce s-a realizat putem numi divergența sau, mai degrabă, dispersia normelor.

Înainte de a analiza alte cazuri pentru a clarifica ce înseamnă un caz, mă întorc la cel expus deja, pentru a arăta cu această ocazie raporturile existente – pentru caz şi în genere pentru formele simple – între forma simplă, forma simplă actualizată şi forma cultă.

III. Elementele interschimbabile. Trecerea la *forma cultă*; nuvela

Cazul citat în articolul „Grotesc şi tragic în dreptul penal" conține câteva elemente în plus pe lângă cele patru date care ilustrează norma. Citim că fapta a avut loc „în aglomerația de pe străzile unui oraş mare" şi că nu era vorba de un simplu portofel, ci de portofelul „meu". Pentru formă aceste adăugiri sunt superficiale şi fără importanță, nu țin de esența structurii. Ele au însă un scop recognoscibil: greutatea legii trebuie interpretată într-o situație singulară – aceste adăugiri fără importanță în sine acutizează senzația de unicitate, măresc forța de impact a cazului.

Despre aceste *adăugiri* se mai poate spune ceva: ele sunt înlocuibile. În loc de „în aglomerația de pe străzile unui oraş mare un hoț de buzunare îmi fură portofelul" putem spune, de exemplu, „un hoț de buzunare fură portofelul unui domn care doarme în acelaşi compartiment cu el", fără ca astfel cazul să se schimbe. Doar forța de impact a cazului este sporită în alt mod.

Prin ce se deosebesc din punct de vedere literar aceste adăugiri de elementele reale ale cazului?

Un element precum *hoțul* rezultă în mod necesar din forma însăşi – doar prin acest cuvânt, prin această fizionomie verbală, se actualizează ceea ce este cuprins în normă, acel „cine ia de la un altul un bun mobil cu intenția de a şi-l însuşi pe nedrept". În schimb, un element precum „în aglomerația de pe străzile unui oraş mare" nu se naşte în

mod necesar din formă; el rămâne opțional până la un anumit punct, mai bine spus, el este – până la un anumit grad – lăsat la aprecierea individuală.

Nu există elemente înlocuibile în proverb. Nu putem adăuga nimic în „Buturuga mică răstoarnă carul mare", nu putem schimba nimic fără ca expresia să înceteze a mai fi ea însăşi, fără ca ea să înceteze să mai fie proverb, să mai corespundă îndeletnicirii spiritului din care ia naştere zicala. Aşa cum spune Seiler, proverbul este „închis în sine"; cum spune Wilhelm Grimm, el „îşi găseşte în sine expresia cea mai înaltă". Această închidere în sine a proverbului îi lipseşte cazului; pentru a se exprima, el poate primi ajutor din afară.

Aici ne găsim la limita lumii formelor simple. Căci ceea ce se întâmplă sau se poate întâmpla aici semnifică faptul că există în caz – chiar dacă el este în sine o formă simplă – un drum, trasat până la un anumit punct, ce conduce dincolo de forma actualizată, până la forma cultă. Căci ceea ce este înlocuibil, ceea ce rămâne la dispoziția alegerii personale, ceea ce face posibilă intervenția personală poate conduce la acele forme pe care le numim forme culte. Prin forme culte înțelegem acele forme literare care sunt condiționate tocmai de opțiuni personale, de intervenția personală, care presupun o definitivare ultimă în limbă, forme ce nu mai sunt locul unde se cristalizează şi se creează ceva în limbă, ci locul unde este atinsă cea mai înaltă coeziune internă printr-o activitate artistică irepetabilă.

Practic, acest caz se află deja, prin adăugirile care intensifică forța sa de impact, la granița cu forma cultă, care arată la rândul ei o întâmplare în unicitatea ei, dar tocmai pentru că este o formă cultă, nu prezintă întâmplarea ca pe un caz, ci numai de dragul de a o prezenta: o formă cultă pe care o numim nuvelă. Hoțul, tăinuitoarea, iubita sa, şi furtul care au decurs din normă ca forme simple, concretizează norma, au primit prin aceste uşoare adăugiri o înfățişare atât de personală, încât ceea ce se petrece acolo încetează aproape să mai reprezinte norma sau paragrafele de lege. Este nevoie doar de puține adăugiri, care leagă cele două părți ale cazului nostru, pentru a dispărea total caracterul de formă simplă.

Dacă ne întoarcem de la aceste adăugiri înlocuibile, care nu țin de esența lucrurilor, la elementele a căror necesitate este fixată, pentru că ele corespund ca formă simplă celor patru date din paragrafele de lege, descoperim că nici acestora nu le este proprie, în ciuda necesității lor, o statornicie absolută. Hoțul trebuie să rămână hoț, însă tăinuitoarea nu trebuie neapărat să fie „iubită", poate să fie un tăinuitor, un frate, un prieten al hoțului; bunul nu trebuie să fie neapărat „o sută" de mărci, ci pot fi şi cincizeci, portofelul poate fi o geantă cu monede din argint, ş.a.m.d. Aceste elemente nu sunt înlocuibile în acelaşi sens ca adăugirile – ele exprimă esențialul şi observăm că *portofel, bancnotă de o sută de mărci, iubită* tind să desemneze cât mai exact această esență; totuşi, fizionomia verbală nu este aici atât de constrângătoare, nu intervine cu aceeaşi

siguranță absolută ca în cazul celorlaltor forme simple. Fizionomiile verbale din cazul nostru par a păli în fața celor din legenda sacră, în care a fost concentrată întâmplarea: *roata cu lame ascuțite, zei care crapă în bucăți*, sau cu cele ale mythos-ului: *muntele ca uriaş ce scuipă foc*. Va trebui să cercetăm dacă nu există totuşi cazuri pentru care fizionomiile verbale sunt delimitate mai exact.

IV. Alte exemple; spiritul şi litera legii

Revenim mai întâi la îndeletnicirea spiritului corespunzătoare cazului şi, pentru a putea observa şi mai bine diferența de situare a criteriilor, voi da ca exemplu alte două cazuri din articolul „Grotesc şi tragic în dreptul penal".

„În zilele noastre încă mai este pasibilă de pedeapsă tentativa săvârşirii unei infracțiuni asupra unui obiect impropriu prin mijloace improprii: dacă o femeie îşi închipuie că este însărcinată, fără a fi în realitate, şi bea un ceai inofensiv de plante, pentru a înlătura fătul, care există doar în închipuirea sa, atunci ea este declarată vinovată de tentativă de avort."

Avem aici de-a face în primul rând cu o infracțiune sau un delict împotriva vieții, şi anume împotriva „vieții în germen" (CP, partea a II-a, titlul 16), deci cu articolul 218:

„O femeie însărcinată care îşi avortează fătul sau îl omoară în pântecele ei cu intenție este pedepsită cu închisoare până la cinci ani.

Dacă există circumstanțe atenunante, pedeapsa nu poate fi mai mică de şase luni".

Aici nu avem infracțiunea sau delictul, ci tentativa de a comite o infracțiune sau un delict (CP, partea I, titlul 2), articolul 43:

„Cine a pus în executare hotărârea de a săvârşi o infracțiune sau un delict prin fapte care reprezintă începutul săvârşirii infracțiunii sau delictului şi care au fost

întrerupte sau nu şi-au produs efectul, va fi pedepsit pentru tentativă".

Aşa cum a menționat autorul articolului, aici este vorba despre întrebarea amplu dezbătută în cercurile juridice dacă este posibilă tentativa unei infracțiuni „asupra unui obiect impropriu prin mijloace improprii". Desigur că aceasta este o întrebare extrem de delicată pentru legislația practică. Aici se ajunge la noțiuni greu de delimitat, cum ar fi „absolut impropriu" (tentativă de omor asupra unui cadavru, tentativă de otrăvire prin apă cu zahăr) sau „relativ impropriu" (tentativă de omor cu acul de brodat, tentativă de otrăvire cu o doză insuficientă). Accentul s-ar putea pune pe „periculozitate", adică pe posibilitatea reuşitei acțiunii; Curtea de Casație a insistat într-o hotărâre plenară asupra intenției infracționale şi a declarat pasibilă de pedeapsă „tentativa asupra unui obiect impropriu prin mijloace improprii". Din această concepție devenită normă rezultă un nou caz: el constituie o *gravidă imaginară*, cum articolul 242 constituia un *hoț de buzunare*.

Aici nu se poate vorbi despre o lacună în lege. Dimpotrivă! În cazul iubitei, care primeşte într-adevăr banii şi care într-adevăr ştie că aceştia provin dintr-o infracțiune, prevederea era formulată astfel încât, chiar dacă toată lumea este conştientă de culpabilitatea ei, ea nu poate fi totuşi privită şi nici pedepsită ca tăinuitoare, conform paragrafului. În cazul hotărârii Curții de Casație, lucrurile stau astfel: deşi acțiunea gravidei închipuite nu numai că nu are urmări, dar nici nu este o acțiune adevărată în sensul pro-

priu al cuvântului, ea trebuie totuşi să fie pedepsită conform unei norme superioare, adică să fie judecată în funcție de intenție. Din nou, o normă este măsurată conform alteia.

În ambele situații se realizează cântărirea cazului. În partea a doua a primului caz am văzut că extinderea şi valabilitatea prevederii existente – aici articolul 259 –, măsurată după norma vinovăției, erau insuficiente; în cel de-al doilea caz vedem că prevederea existentă – aici interpretarea în hotărârea Curții de Casație a noțiunii de tentativă conform noțiunii de intenție – primeşte extindere şi valabilitate şi acolo unde nu mai avem fapte.

Dau ca exemplu un alt caz din acest articol:

„O actriță îşi vizitează, cu surâsul cel mai amabil cu putință, colega care trebuie să studieze în grabă un nou rol pentru seara următoare. Ea profită de un moment în care rămâne singură în cameră pentru a strecura cu dibăcie manuscrisul în spatele dulapului de haine. Oricât îl caută, colega nu-şi găseşte textul, nu poate studia rolul, trăieşte un mare eşec şi pierde angajamentul. Rivala ei perfidă nu a încălcat legea penală".

Autorul introduce acest caz printr-un fel de comentariu explicativ: „Cazuri de răutate şi ticăloşie extremă rămân şi vor rămâne nepedepsite pentru că nu încalcă legea penală."

Acest caz merge şi mai departe decât cele anterioare. În prima parte a primului caz s-a actualizat norma însăşi, în a doua parte şi în al doilea caz s-a actualizat confruntarea a două norme de lege, confruntarea a ceea ce numim spiritul

şi litera legii. În cazul tăinuitoarei, acest spirit a fost anihilat de litera legii; în cazul gravidei închipuite, litera legii a avut un efect neprevăzut prin spirit. În sfârşit, aici se arată cum incidența şi valabilitatea legii sunt insuficiente: o acțiune prin care cineva este prejudiciat cu intenție şi premeditare nu poate intra sub incidența normelor cuprinse în codul penal. Conştientizăm faptul că ne confruntăm aici cu vinovăția în sensul codului penal – şi totuşi acțiunea nu este pedepsită.

V. Cazul indian

După ce am dedus din exemple din timpurile noastre forma simplă caz şi îndeletnicirea spiritului din care aceasta ia naştere, facem în continuare un tur de orizont mai vast, pentru a vedea dacă şi unde le mai întâlnim, unde mai apar.

Apelez mai întâi la un exemplu din literatura indiană. În a doua jumătate a secolului al XI-lea, un indian, Somadeva, a adunat şi a prelucrat un număr mare de povestiri care erau în circulație în Caşmir şi în alte zone şi l-a denumit *Kathāsaritsāgara*, „Oceanul fluviilor de povestiri". Această culegere este asemănătoare cu cele cunoscute din alte timpuri şi zone: cu *Gesta Romanorum*, *O mie şi una de nopți*, *Decameronul*. În cadrul acestui „ocean" găsim din nou povestiri legate strâns una de alta, care constituie în legătura lor strânsă ceea ce numim povestire în ramă – un termen care poate fi folosit la nevoie şi pentru întregul „ocean".

Una dintre aceste povestiri în ramă inserate în trama generală se numeşte Vetālapañcaviṁśātika, cele douăzeci şi cinci de povestiri ale lui Vetāla.

Un cerşetor venea zilnic la faimosul rege Trivikramasena şi îi dăruia de fiecare dată ca omagiu un fruct. După zece ani, regele descoperă, după ce o maimuță s-a jucat cu unul din aceste fructe, că în ele erau ascunse giuvaiere inestimabile care se adunaseră într-o grămadă mare în vistieria în care obişnuia să le arunce vistiernicul. Când regele l-a

întrebat pe cerşetor de ce l-a cinstit cu atâta belşug, acesta i-a povestit între patru ochi că are nevoie de ajutorul unui erou – *rege* înseamnă în indiană şi *erou* – pentru împlinirea unei vrăji. Luând în considerare darurile şi rugămintea cerşetorului, regele trebuie să acorde ajutorul – în tradiția indiană, regele trebuie să ajute atunci când este rugat şi onorat –, şi cerşetorul îl roagă să vină la apus în cimitir. Regele apare la locul stabilit, care este plin de ruguri arzând şi de fantome odioase, şi este trimis de cerşetor la un smochin foarte îndepărtat, de care stă atârnat trupul unui om; el trebuie să aducă trupul cerşetorului. Regele se duce şi desprinde cadavrul care, căzând pe pământ, începe să țipe, văitându-se. Mai întâi Trivikramasena crede că are în fața sa un om viu şi începe să-l frece; atunci cadavrul râde strident şi regele îşi dă seama că acesta este posedat de un Vetāla, de un demon. Însă atunci când regele îi vorbeşte, deodată acesta atârnă din nou de copac. Atunci regele înțelese că trebuie să tacă, se urcă din nou în copac, dă din nou cadavrul jos, îl puse pe umăr şi în tăcere porni din loc cu el. Deodată Vetāla îi spuse că vrea să îi spună o poveste pentru ca drumul să i se pară mai scurt. El povesteşte şi se pare că această poveste conține o întrebare – ea este un caz –: este vorba despre a stabili cine este vinovat de moartea a doi oameni. La sfârşitul povestirii, Vetāla îi cere regelui să-şi spună părerea, amenințându-l cu un blestem: dacă ştie verdictul, dar tace, îi va plesni capul. Acest blestem este confirmarea unei îndatoriri, dublarea unei obligații la care este constrâns regele în calitatea sa de rege: în

gândirea indiană regele reprezintă înțeleptul, el trebuie să dea verdictul în dispute, el trebuie să răspundă la întrebarea lui Vetāla. Regele îşi îndeplineşte datoria. Însă astfel a încălcat tăcerea impusă şi trupul atârnă din nou în smochin.

Aceasta se întâmplă de douăzeci şi trei de ori, până când spiritul îi prezintă în cea de douăzeci şi patra povestire un caz în care el nu poate hotărî; pentru că nu poate da un verdict, nu îşi încalcă datoria prin tăcerea sa. Vetāla este acum atât de convins de curajul şi înțelepciunea regelui, încât îl sfătuieşte să omoare cerşetorul, care dorea să îl sacrifice pentru a obține domnia asupra spiritelor, şi astfel să câştige el însuşi stăpânirea asupra spiritelor cerului. Aşa se şi întâmplă; povestirea în ramă se termină prin faptul că regele îşi doreşte ca povestirile lui Vetāla să devină cunoscute pretutindeni şi ca Vetāla să îi promită că spiritele rele nu vor avea acces acolo unde măcar o parte din aceste povestiri sunt citite sau ascultate.

Dorința regelui se împlineşte parțial: o parte din aceste cazuri au devenit cunoscute în întreaga lume. Ca exemplu voi da cazul din a doua povestire.

Un brahman are o fiică frumoasă. Nici nu creşte bine şi vin trei pețitori egali prin naştere şi perfecțiune. Fiecare din ei doreşte mai degrabă să moară decât să vadă cum unul din ceilalți doi este ales. Tatăl se teme să nu jignească pe ceilalți doi dacă dă fiica unuia, şi astfel frumoasa rămâne necăsătorită o perioadă. Deodată, ea se îmbolnăveşte şi moare. Este incinerată şi primul pețitor îşi construieşte

peste cenuşa ei o colibă în care trăieşte de acum încolo. Al doilea îi adună oasele şi le duce la fluviul sfânt, la Gange. Al treilea străbate lumea ca pelerin. Acest al treilea peţitor ajunge într-o seară la o familie de brahmani; un copil este necuviincios la masă şi ţipă. Mama se enervează şi îl aruncă în foc, unde arde. Pelerinul este îngrozit! Însă tatăl îl liniş-teşte, aduce o carte de vrăji, spune o formulă şi copilul reapare, stă la masă exact ca înainte. În timpul nopţii, adoratorul fură cartea, se întoarce acasă şi trezeşte fecioara din nou la viaţă. Pentru că a trecut prin foc, ea este acum şi mai frumoasă ca înainte. Acum cei trei pretendenţi se ceartă din nou, însă între cearta dinainte, în care toţi erau egali, şi cea de acum este ceva, o acţiune: fiecare a făcut după o anumită normă ceea ce a crezut că trebuie să facă în calitate de iubit şi brahman. Acum este posibil să stabilim cine trebuie să primească femeia. „Şi acum, rege," – spune Vetāla – „hotărăşte tu".

Ce trebuie să facă regele? El cântăreşte faptele, le tălmăceşte. Cel care a trezit-o la viaţă este tatăl ei; cel care i-a dus oasele la Gange a făcut ceea ce fac copiii pentru părinţii lor conform obiceiurilor indiene, deci este fiul ei; în sfârşit, bărbatul care a rămas lângă ea, care a dormit lângă ea, care a aşteptat-o credincios, cu dor, este soţul ei. Regele a vorbit şi trupul atârnă din nou în smochin, totul poate începe din nou – un nou caz.

Deja am indicat faptul că Somadeva a prelucrat poveşti mai vechi în culegerea sa. Astfel că există nenumă-rate variante mai timpurii şi mai târzii ale cazului tocmai

descris. El nu lipseşte nici în Europa. Imediat ce apare specia nuvelei în Italia, întâlnim cazul şi sub această formă. Transformările suferite de acest caz sunt rezumate într-un articol de W. H. Farnham, „The Contending Lovers" (*Publications of the Modern Language Association of America*, XXXV, 1920). Îl recunoaştem, oarecum diluat şi atenuat, în „Trei flăcăi traversau Rinul" de Uhland.

Nu ne interesează însă să urmărim transformările suferite de povestire în istoria literaturii, ci să o înțelegem în caracterul ei de caz.

În primul rând, acest caz ne arată ceva care se regăsea, ce-i drept, şi în colecția noastră de cazuri de drept, însă nu era atât de uşor de observat: şi cazul se află în raport cu o întrebare. În mythos, lumea se face cunoscută prin întrebare şi răspuns, ea devine creație. În ghicitoare este verificată şi recunoscută apartenența la un cerc consacrat. În caz, forma este dată de o măsură în aprecierea acțiunilor, dar în realizare ne găsim în fața întrebării cu privire la valorile normei. Sunt cântărite existența, valabilitatea şi extinderea diferitelor norme, dar această cântărire conține întrebarea: pe ce este pusă greutatea, conform cărei norme se cântăreşte?

Această întrebare este pusă cu adevărat în cazul „rivalilor". Obligația hotărârii este impusă regelui, înțeleptului în povestirea prezentă, dar ea se regăseşte la un nivel mai profund şi mai general în cazul ca atare. Şi în primul nostru caz de drept simțim această obligație de hotărâre, iar povestea iubitei, care nu era şi totuşi era tăinuitoare, ne-a

făcut să chibzuim, chiar dacă nu a fost pusă întrebarea ca atare: cum rămâne? trebuie să fie pedepsită, să nu fie pedepsită, trebuie să rămână astfel codul nostru penal sau trebuie modificat? Trebuie să fie valabile litera sau spiritul legii?

Propriu formei caz este faptul că ea pune ce-i drept întrebarea, dar nu poate da răspunsul, că ne impune nouă obligația hotărârii, însă nu conține hotărârea însăşi – ceea ce se actualizează în ea este cântărirea, dar nu şi rezultatul punerii în balanță. Aparatul cu două talere este denumit „bilanx" în latină, de unde provin şi denumirile romanice pentru cântar: „balance, bilancia". De aici am luat verbul *a balansa*, cu semnificația: *a încerca să găseşti echilibrul*. În caz regăsim farmecul şi greutățile balansării – altfel spus, în această formă se realizează oscilarea şi legănarea îndeletnicirii spiritului care cântăreşte şi chibzuieşte.

Propriu cazului este şi faptul că el încetează a mai fi el însuşi acolo unde obligația judecății este anulată printr-o hotărâre pozitivă. Acesta este al doilea lucru pe care l-am putut observa în poveştile lui Vetāla şi care reiese din întreaga povestire.

Când am discutat despre primul caz, cel despre hoț şi tăinuitoare, am constatat că forma caz înclină a se extinde într-o formă artistică – am adăugat, să devină nuvelă. Aceasta s-a întâmplat în povestirile lui Vetāla. Însă astfel forma artistică a distrus prin legitatea ei proprie forma simplă din care a luat naştere. Verdictul a fost dat – cazul a încetat să mai fie caz. Însă acum povestirea în ramă

continuă şi, aşa cum se întâmplă de obicei în viaţă, în lumea normelor, de abia este rezolvat un caz, că şi apare următorul, chiar dispariţia unuia cauzează apariţia altuia – ceea ce în povestire se numeşte: „trupul atârnă din nou în smochin", regele trebuie să înceapă din nou. Cu o finețe uimitoare este cuprinsă aici lumea cazului, căci şi acțiunile regelui din ramă sunt determinate de această formă: fie că răspunde lui Vetāla, fie că nu răspunde, este caz, căci a răspunde înseamnă a-şi îndeplini obligaţia ca rege, a nu răspunde înseamnă a respecta interdicţia de a vorbi – şi, în sfârşit, trage de fiecare dată corpul din copac, pentru că a preluat o obligaţie faţă de cerşetor. Totul se poate încheia doar doar când un caz rămâne caz şi nu este judecat, însă în acelaşi timp nedevenind nuvelă – şi acest lucru se întâmplă în cea de-a douăzecişipatra povestire, în care regele nu poate da un verdict: „Regele tot cântăreşte întrebarea lui Vetāla şi nu găseşte răspunsul. Astfel înaintează în cea mai mare tăcere." Aici totul este cântărit – cunoaştem puține exemple din istoria literaturii, în care o formă se realizează în toate amănuntele.

Povestirile lui Vetāla ne mai arată un al treilea lucru: unde trebuie să căutăm cazul, când ne găsim în lumea balanței.

Mai mult decât alte popoare, indienii simt necesitatea de a trăi conform normelor. Nicăieri nu este mai viu ca în India termenul de „manual" în sensul de culegere de reguli. Există nu doar manuale pentru atingerea şi îmbinarea celor trei mari scopuri în viaţă, dar şi pentru tot felul

de alte lucruri, şi peste tot şi mereu se judecă conform normelor în aceste Sūtras şi Śāstras. Într-o cunoscută dramă indiană – *Mrcchakatika* – vedem pe scenă cum un spărgător săvârşeşte un furt prin efracţie. Acest spărgător acţionează conform regulilor unui „manual pentru hoţi", el citează în timp ce munceşte – căci hoţia este munca lui – paragrafele acestui „cod de legi", el urmează regula, munceşte conform prevederilor. Din păcate nu mai deţinem aceast manual ilegal – mă îndoiesc că a existat cu adevărat unul. Dar dintr-o astfel de lume, în care viaţa se împlineşte ca ceva ce trebuie judecat şi estimat conform normelor, trebuie să ia naştere pretutindeni cazul. Într-adevăr, un număr mare de cazuri, care se află în circulaţie şi mai sunt parţial recognoscibile în ciuda izolării lor, sunt de origine indiană.

VI. Cazul sentimentului şi al gustului; al logicii; al minnesangului; al teologiei. *Răsplata* ca obiect. Cazuistica şi psihologia

În Occident viața noastră se desfăşoară ceva mai diferit – dar şi aici găsim forma caz de fiecare dată când se cântăreşte în acest mod.

Istoria cazului, mutațiile şi transmiterile cazurilor singulare, la care voi renunța aici, ar fi constituit o misiune frumoasă. Există unele care sunt deosebit de răspândite. Amintesc de prințesa din mazăre sau de povestea gourmetului, care trebuie să judece calitatea butoiului unui vin foarte vechi; vinul are un gust uşor de fier şi de piele: atunci când butoiul este golit, este găsită într-adevăr pe fund o cheiță minusculă cu pănglicuță din piele, care trebuie să fi căzut înăuntru în timpul tescuitului. Aceste două cazuri cu variantele lor nenumărate ne indică un domeniu unde se poate judeca mai greu şi unde totuşi normele trebuie respectate, domeniul percepțiilor simțurilor, al senzației şi al gustului.

Cazul apare şi în antichitate, izvorând din normele logicii. Astfel se realizează prin el tragica eroare logică pe care o numim „Crocodilina". Un crocodil fură un copil şi îi promite mamei să i-l dea înapoi dacă ea îi spune adevărul cu privire la acestea. Mama spune: nu îmi vei da copilul. Crocodilul răspunde: acum nu primeşti copilul sub nicio formă, fie că ai spus adevărul în baza judecății tale, fie că nu ai spus adevărul în baza contractului nostru. Femeia

spune: trebuie să primesc în orice caz copilul, dacă am spus adevărul conform contractului nostru sau dacă ceea ce am spus nu se potriveşte, conform declarației mele. Variantele rezultă aici de la sine.

Şi în alte domenii observăm cum cazul a fost foarte frecvent în anumite timpuri în cultura occidentală, cum cazurile s-au înmulțit ca ciupercile după ploaie.

Mă refer la timpurile marii culturi minnesang, în care un anumit tip de dragoste dă formă vieții, în care aproape toate acțiunile sunt raportate la această dragoste, capătă importanță şi vigoare prin această dragoste. Acolo unde se judecă conform dragostei cavalereşti, iau naştere normele, regulile dragostei, codexul de lege al dragostei cu paragrafele sale, curtea dragostei, în care se judecă faptele contra dragostei, acolo unde întrebările dragostei sunt cântărite, judecate pe cât posibil. Încordarea dragostei răsună în cântece, modurile de a iubi se ilustrează în exemplu şi exercițiu, aprecierea dragostei, cântărirea şi cumpănirea ei se realizează în caz.

Cazurile dragostei au fost transmise în mod diferit până la noi. O întâlnim în primele ei începuturi, în întrebări încă teoretice cum ar fi: un bărbat trebuie să iubească femeia care îi este superioară prin rang şi avere sau pe cea inferioară? Sau: care este cea mai mare plăcere în dragoste, să te gândeşti la iubită sau să o vezi? Vedem apoi cum întrebarea devine treptat formă: o fată este iubită de doi bărbați tineri, ea ia cununa unuia şi şi-o pune pe cap, în timp ce oferă celuilalt cununa sa. Cui i-a arătat cel mai mare

favor? Treptat, forma se conturează din ce în ce mai clar, cazul se rotunjeşte: Un bărbat tânăr iubeşte o fată. Ei se întâlnesc cu ajutorul unei codoaşe bătrâne şi urâte, însă sunt surprinşi de fraţii fetei. Fraţii îi oferă amorezului viaţa cu condiţia să trăiască un an cu fata, dar şi unul cu codoaşa. Ne aşteptăm la întrebarea: va alege viaţa? – totuşi în izvorul din care citez întrebarea este: cu care din cele două să petreacă primul an? Sau: O fată este iubită de doi bărbaţi tineri; prin împrejurări nefericite ea este condamnată la rug şi poată fi salvată doar dacă un cavaler demonstrează nevinovăţia ei cu arma; primul tânăr este gata să se lupte pentru ea; însă al doilea, care aude de abia mai târziu de duel, apare ca opozant şi se lasă înfrânt. Cine a adus cea mai mare dovadă de dragoste?

O parte din aceste cazuri de dragoste sunt atât de încurcate şi de artistice, încât am putea crede că avem aici forme aplicate – de aceea este greu să analizăm un mod de viaţă ca cel din minnesang cu toate urmările şi normele sale. Oricum, din ultimele cazuri vedem cum şi aici, ca şi în primele noastre cazuri de drept, cazul se apropie de nuvelă, dar şi cum nuvela, prin exprimarea judecăţii, anulează cazul. Într-adevăr, forma artistică pe care o numim nuvela toscană ia naştere la curtea medievală parţial şi din cazul minnesang. Însă acestea nu fac obiectul analizei noastre.

Vorbim despre o „curte a dragostei", despre „fapte contra dragostei", despre „verdict". Toate sunt expresii care se referă la iubirea apreciativă, care însă sunt pe de altă parte şi termeni din justiţie. Vedem cum acelaşi mod de

exprimare reuneşte domenii în care survine de fiecare dată îndeletnicirea spiritului judecății, cântăririi şi cumpănirii, al normelor şi măsurilor. Acestea nu sunt transferuri de sens sau expresii plastice, ci ele țin de limbajul special al lumii judecății. Acesta nu este acelaşi cu cel al ghicitorii, dar îl recunoaştem prin polisemia sa. Dacă examinăm în continuare expresiile limbajului din Minnesang, atunci vedem că el poate include prin semnificațiile sale încă un alt domeniu pe lângă cel cel al iubirii şi justiției: acela al religiei, al teologiei. Cuvinte ca *îndurare, serviciu, răsplată*, pe care le întâlnim la tot pasul, apar şi în limbajul teologic – şi acolo au o semnificație apreciativă. Aşa cum pe de o parte tribunalul şi curtea dragostei pot fi asociate, aşa cum în ambele este de datoria unui rege sau a unei regine să ia o hotărâre în calitate de judecători supremi, aşa pot fi alăturate şi serviciul pentru femeia admirată şi serviciul divin. Rezum: este caracteristic limbajului special faptul că el comprimă în sine domeniile unde se judecă conform normelor. Şi în acelaşi timp: farmecul limbajului minnesangului constă în faptul că în el răsună atât limbajul judiciar, cât şi cel teologic.

Făcând o comparație cu muzica, putem spune că limbajul comun dă tonul, limbajul special acordurile – în minnesang avem o astfel de armonie.

Trebuie să evidențiem încă una din expresiile, fizionomiile verbale ale cazului: răsplata. Răsplata poate fi obiect, şi ca obiect ea poate fi încărcată cu forța cazului, cu tot ceea ce semnifică cazul. Răsplata poate reprezenta în acest sens

atât punerea în balanță din caz, cât şi hotărârea. Răsplătirea, răsplata din dragoste, răsplata divină se comportă ca obiecte față de caz, ca moaştele față de legenda sacră, simbolul față de mythos.

Astfel am ajuns la un alt domeniu în care cazul a jucat un rol considerabil în viața şi literatura occidentale – domeniul teologiei, în special al teologiei morale, al învățăturii îndatoririlor.

Aici cazurile se găsesc din belşug. Cărțile în care au fost culese alcătuiesc o adevărată bibliotecă. Cazuistică înseamnă în uzul general în primul rând activitatea moral-teologică, aşa cum s-a desfăşurat aceasta în Biserica catolică mai cu seamă odată cu sfârşitul secolului al XVI-lea. Această cazuistică a avut deseori o conotație negativă şi de la Pascal încoace cei dinăuntrul şi dinafara Bisericii obişnuiesc să se folosească de cazuistică cu predilecție ca de o armă. Cazuistica trece drept criteriul de valoare al moralei catolice; când spunem cazuistică, spunem „reservatio mentalis" sau iezuitism în sens negativ.

Desigur, nu pot cerceta cazuistica ca atare. Aş dori doar să arăt pe scurt cum se realizează aici – ca şi în minnesang – forma caz. Spre deosebire de morala care apare în porunci ca norme absolute şi morala care reprezintă forța motrice morală şi liberă a credinței, aici avem o morală care cântăreşte norme diferite una față de alta, o morală cu valori mobile, o morală care balansează – şi aici folosesc cuvântul în sensul cel mai concret. Mi se pare limpede faptul că această morală se deosebeşte de

scolastică, care a căutat să suprindă cât se poate de obiectiv virtuțile şi viciile, şi faptul că aceste valori au fost gândite uman, că ele nu apărau pe cel ce se spovedea doar împotriva concepțiilor şi dispozițiilor individuale, ci şi împotriva îndoielii de absolut, de păcatul de moarte, şi înlesnea calea spre rai.

O astfel de cazuistică trebuie să fi dus la multe dispute. O privire de ansamblu asupra acestor controverse găsim în cartea lui I. von Döllinger, „Istoria disputelor morale din biserica romano-catolică din sec. al XVI-lea până în zilele noastre" (Nördlingen, 1889). Din multele concepte cu care se lucrează aici aleg pentru scopul nostru doar unul, pe cel mai important: probabilism:

„În unele cazuri nu poate fi obținută o siguranță deplină cu privire la obligativitate, permisiune sau interzicere; două puncte de vedere sunt opuse aici, ambele se bazează pe motivații, niciuna nu este certă, fiecare este doar probabilă. În acest caz ori ambele pot avea la fel de multe motivații pentru sine, pot fi *aeque probabiles*, sau una are mai multe motivații decât cealaltă, una este *probabilior*, cealaltă *minus probabilis*; atunci când greutatea motivațiilor este semnificativ mai mare pentru una decât pentru cealaltă, prima este *probabilissima*, a doua *tenuiter probabilis*. Probabilitatea se poate baza ori pe motivații interne, *probabilitas intrinseca*, ori externe, adică autoritatea celor care trec drept experți, *probabilitas extrinseca*" (I, 3).

Şi aşa mai departe – încă o dată, nu dorim să analizăm aici consecințele practice ale acestei concepții; citatul este

suficient pentru a arăta încă o dată îndeletnicirea spiritului de la care am plecat într-un anumit domeniu şi într-o anumită proporție mai extinsă. Aproape că nu este necesar să mai adăugăm ceva. Din această îndeletnicire a spiritului ia naştere în viață şi în literatură cazul ca atare; viața morală, pe care o găsim aici, se poate realiza doar în această formă.

Cazurile, care au luat naştere din disputele morale, au rămas în acelaşi cerc atâta timp cât nu au fost folosite de opozanți. Şi totuşi mi se pare că efectul lor asupra literaturii a fost în general important. Sau poate ar trebui să spunem că ceea ce a apărut în biserica catolică în domeniul limitat al teologiei morale s-a resfrâns şi asupra literaturii în totalitatea ei. Ceea ce obişnuim să numim în literatura secolelor al XVIII-lea şi al XIX-lea psihologie, cântărirea şi măsurarea motivațiilor unei acțiuni după norme interne şi externe, acest criteriu mobil al judecării personajelor în opera de artă şi a oprei de artă ca atare, mi se pare că este înrudit îndeaproape cu ceea ce regăsim în cazuistica catolică. Dar nici aceste considerații nu se încadrează într-o morfologie a formelor simple.

MEMORABILUL

I. Exemplu: un eveniment zilnic. Reportajul şi articolul de ziar

Trebuie să mai adăugăm încă o formă în rândul formelor noastre simple. Şi pe aceasta aş dori să o deduc nemijlocit din observațiile noastre zilnice.

Pe biroul meu se află un ziar vechi, pe care l-am folosit pentru a înfăşura o carte – îl netezesc şi citesc:

„Sinuciderea consilierului comercial S.

Motivul pentru suicidul consilierului comercial Heinrich S., care s-a împuşcat ieri seară în locuința sa de pe Aleea Kaiser nr. 203, par a fi greutățile financiare. S., care provine din Turkestan, a fost proprietarul unei fabrici de votcă, pe care a vândut-o cu mult timp în urmă. Bărbatul de 62 de ani şi-a exprimat deja cu mult timp în urmă intenția de a se sinucide şi ieri seară a profitat de faptul că soția sa se afla la un concert. Detunătura revolverului a fost auzită de Asta Nielsen[1], care locuia în apartamentul alăturat şi care a anunțat imediat salvarea şi poliția".

Acest comunicat are în mod evident rolul de: 1. a oferi o scurtă biografie a decedatului consilier comercial S.; 2. a explica de ce un bărbat în vârstă, respectat s-a sinucis; 3. a da informații despre cum s-a petrecut actul sinuciderii.

---

[1] Actriță de film daneză de la începutul sec. XX, care a interpretat multe roluri de femei pasionale în situații tragice (n.tr.).

Pentru ca primul scop să fie atins, se comunică unde s-a născut Heinrich S.; ce vârstă avea; cum şi-a câştigat averea; unde locuia. Pentru al doilea punct sunt numite „greutățile financiare", faptul că „şi-a exprimat deja cu mult timp în urmă intenția de a se sinucide". Al treilea scop este atins prin înştiințarea că bărbatul s-a sinucis; că a profitat de seara în care soția sa nu se afla acasă; că o vecină care a auzit detunătura revolverului a anunțat poliția.

Sub formă de raport, această înştiințare ar putea suna astfel:

Consilierul comercial Heinrich S. de 62 de ani s-a împuşcat ieri seară în locuința sa de pe Aleea Kaiser, nr. 203. El s-a născut în Turkestan, a fost proprietarul unei fabrici de votcă, pe care a vândut-o cu mult timp în urmă. Avea greutăți financiare şi şi-a exprimat de multe ori intenția de a se sinucide. Pentru a-şi duce la îndeplinire intenția, a profitat de o seară în care soția sa nu era acasă. O vecină care a auzit detunătura revolverului a anunțat poliția şi salvarea.

Înştiințarea noastră arată însă altfel – ea conține mai multe amănunte, conține alte amănunte. Aceste amănunte nu sunt în niciun caz de tip literar, nu sunt alese liber de autorul raportului în sensul în care erau alese în primul caz de drept, pe care l-am dat ca exemplu la forma caz. Aceste amănunte nu sunt abstracte, ele sunt preluate din cursul concret al întâmplării, sunt istorice.

Să analizăm mai îndeaproape aceste amănunte. Doamna S. nu era doar plecată de acasă, era la *concert*. Acest fapt nu se află în raport nemijlocit cu ceea ce trebuie comunicat în raport. Din motive sentimentale, S. a dorit să aleagă pentru sinuciderea sa un moment în care soția nu se afla acasă. Dar doamna S. putea la fel de bine să fie într-o vizită la rude sau la cunoştințe. Şi totuşi aici este menționat în mod expres faptul istoric al *concertului*. De ce? Deoarece cu ideea de concert sunt asociate distracția, desfătarea artistică, bucuria; pentru că această bucurie reprezintă un contrast față de bărbatul rămas singur acasă, care se află în fața unei decizii dificile şi pentru că toate acestea, femeia în sala de concert, bărbatul singur acasă, accentuează într-un anumit fel rezultatul – *sinuciderea*.

Aceste două date istorice: femeia la concert, bărbatul acasă, nu sunt nici în raport de cauză, nici de motivație, ci sunt coordonate pentru a scoate în relief faptul suicidului, pentru a-i da autonomie şi a subordona restul la cursul întâmplării.

Vecinul, chiar dacă ar fi fost un burlac oarecare sau doamna X, Y sau Z, ar fi anunțat de asemenea poliția şi salvarea. Dar, din nou, este accentuat în mod expres că această vecină a fost Asta Nielsen. Cât de des a văzut minunata noastră divă de film o sinucidere într-o piesă sau chiar a mimat una, de câte ori şi-a acoperit urechile, ochii, şi-a smuls părul din cap la detunătura revolverului, s-a arătat astfel în „prim-plan"? Dar acum s-a întâmplat cu adevărat în locuința alăturată! Este clar – nu ne întrebăm

aici în ce măsură a fost plăcut pentru doamna Nielsen să-şi citească numele în ziar cu această ocazie. Întrebăm: ce se întâmplă în înştiinţarea noastră? – şi atunci vedem din nou cum două fapte: detunătura revolverului şi actriţa de film, care nu se află aici în raport de cauză sau motivaţie, sunt totuşi în raport de coordonare una faţă de alta pentru a scoate în relief fapta supraordonată, pentru a o configura, astfel încât să ne creeze impresia de autonomie.

În raport, aşa cum l-am alcătuit din ceea ce trebuia comunicat, este prezentată întâmplarea ca atare; el nu conţine nimic din ceea ce nu se afla în raport nemijlocit cu consilierul comercial S. şi cu sinuciderea sa. Datele istorice erau ordonate astfel încât să se raporteze una la alta, fără însă ca din acest raport să ia naştere sensul a ceea ce le era supraordonat în totalitatea lor.

În schimb, în tăietura de ziar au fost introduse fapte care, deşi redate la fel de istoric ca în raport, nu se aflau în raport nemijlocit cu consilierul comercial – ele au fost însă coordonate una cu alta şi cu întregul astfel încât ceea ce era supraordonat a obţinut o valabilitate autonomă, a rezultat sensul întregului.

Sensul este sinuciderea. Ceea ce înseamnă sinucidere nu reiese din faptul că cineva s-a născut în Turkestan sau că a fost proprietarul unei fabrici de votcă şi nici din faptul că stă pe Aleea Kaiser nr. 203, ci din împrejurări cum ar fi faptul că este singur şi că soţia se află la concert sau din faptul că alături locuieşte o artistă, care a jucat deseori o astfel de scenă, dar care este atrasă în întâmplarea adevărată doar

prin detunătura revolverului. În cele din urmă, forma încearcă să redea un al doilea sens: sinuciderea unui consilier comercial, a unui om care fusese bogat şi care nu mai poate ieşi acum din greutățile financiare. Sensul se prefigurează în această întâmplare singulară.

Să rezumăm: articolul tinde să extragă, dintr-o întîmplare generală, unicitatea unui element care semnifică, ca întreg, sensul acestei întâmplări; în acest întreg amănuntele sunt ordonate în aşa fel încât scot în relief sensul întâmplării una câte una, prin raporturile lor, prin discuție, prin analiză, prin comparație, prin confruntare.

II. Un fragment de istorie

Pe lângă articolul din ziar, aş dori să dau ca exemplu şi un fragment din istorie. Am ales un eveniment din istoria Olandei, şi anume uciderea Prinţului de Orania, Wilhelm I Taciturnul.

Voi relata pe scurt desfăşurarea evenimentelor. Wilhelm de Orania s-a născut în 1533 în castelul Dillenburg şi a fost crescut la curtea lui Carol al V-lea. Era unul din favoriţii împăratului, care, atunci când a abdicat, l-a recomandat fiului său, Filip al II-lea. A fost numit guvernator al Olandei, Zeelandei, Utrechtului şi membru în consiliul de stat al Ţărilor de Jos. Treptat se ajunge la dispute – în anii ’60 se pregăteşte secesiunea Ţărilor de Jos, considerată revoltă începând din 1568. În cadrul acesteia, Wilhelm are un rol proeminent ca politician şi strateg. La sfârşitul anilor ’70, centrul de greutate al revoltei concentrându-se din ce în ce mai mult în nord şi activitatea lui Alessandro Farnese favorizând în sud reluarea dominaţiei spaniole, provinciile nordice se unesc cu Utrecht la îndemnul Casei de Orania, punându-se astfel bazele unei republici federative a Ţărilor de Jos. Wilhelm este surghinuit de Filip al II-lea în 1580 şi declarat în afara legii, iar celui care îl va ucide i se promite iertarea crimei şi 25.000 de coroane de aur. Curând, în 1582, are loc şi primul atentat, care însă eşuează. Prinţul este doar rănit destul de tare la maxilar, dar se reface. În anul 1584, al doilea atentat reuşeşte. Ucigaşul, un anumit Gérard,

planificase totul de mai mulți ani şi fusese sprijinit din mai multe părți. În mai 1584, acesta reuşeşte să obțină acces la predicatorul calvinist al prințului, pretinzând că este o victimă a persecuției catolice; este trimis într-o mică misiune la ministrul plenipotențiar al Stărilor Generale din Franța şi revine în Olanda cu un mesaj pentru însuşi prințul. Când a intrat pentru prima dată la prinț, era neînarmat.

Citez din P. J. Blok, *Geschichte der Niederlande* (*Istoria Țărilor de Jos*) (Gotha, 1907, vol. III, p. 356), expunerea următoarelor evenimente:

„Pe data de 8 iulie, el [Gérard] a apărut la curtea prințului din Delft pentru a pândi ieşirile şi a observa cum ar putea fugi mai apoi. Când a fost descoperit, a explicat întârzierea sa acolo prin ruşinea de a vizita în costumul său ponosit biserica din fața locuinței familiei Orania. Astfel a primit de la prinț, care află de toate acestea, o sumă de bani pentru a se îmbrăca mai bine. Cu aceşti bani şi-a cumpărat de la un soldat din corpul de gardă un pistol şi gloanțe şi s-a dus apoi marți dimineața, pe 10 iulie, la curte, unde a solicitat prințului, care tocmai se îndrepta cu apropiații săi spre sala de mese, un permis de trecere. Pe prințesă a neliniştit-o foarte tare înfățişarea bărbatului, dar soțul ei nu luă în seamă acestea şi ordonă ca omului să-i fie îndeplinită dorința. La ora două, după masă, în timpul căreia se întreținuse însuflețit cu oaspetele său, primarul Ulenburgh din Leeuwarden, despre chestiunile frislandeze, prințul, îmbrăcat în talar de stat, părăsi încet şi dus pe gânduri

împreună cu apropiații săi sala de mese printr-un mic vestibul de după scara care ducea sus. Deodată, de după o arcadă mică şi întunecoasă, care ducea într-un coridor strâmt, sări ucigaşul şi trase cu pistolul; un glonț îl nimeri pe prinț în piept, altul în abdomen. Rănile au fost mortale. Prințul strigă: « Mon Dieu, ayez pitié de mone âme. Mon Dieu, ayez pitié de ce pauvre peuple »[2], a răspuns cu un da slab la întrebarea dacă îşi încredințează sufletul în mâinile domnului şi în câteva minute şi-a dat sufletul".

Ceea ce citim aici sunt în exclusivitate fapte istorice; informațiile provin de la martori oculari, de la ucigaşul însuşi, din actele de proces. Dar vedem din nou că nu avem în fața noastră un simplu raport, un proces-verbal.

Gérard, deşi pregătise atentatul de mult timp, nu a putut acționa conform planului pregătit cu lux de amănunte – a depins de împrejurări. Când pândea ieşirile şi a fost descoperit, a mințit de frică. Dacă nu ar fi obținut banii pe această cale, şi-ar fi procurat arma în alt mod, căci, aşa cum a declarat la interogatoriu, era aproape decis să îl ucidă pe prinț, „fie când acesta mergea la predică, fie când cobora la masă sau când se întorcea de la masă". Totuşi, această minciună trebuie menționată aici, pentru că într-adevăr prin intermediul ei şi-a procurat arma mortală. Minciuna şi atentatul la viața prințului sunt aici în raport de cauzalitate – dar, mai mult decât atât, această menționare a

[2] „Doamne, ai milă de sufletul meu. Doamne, ai milă de acest popor sărman" (n.tr.).

minciunii pune în valoare în alt mod faptul omorului. Caritații prințului îi este opusă ticăloşia ucigaşului, care nu se dă înapoi de la a lua bani de la victima sa şi de la a cumpăra arma din aceşti bani.

Pe lângă acestea găsim însă detalii care nu se află sub nicio formă în legătură cu omorul. Pe prințesă a neliniştit-o înfățişarea bărbatului; Gérard a fost văzut de multe ori de prinț şi de cei din cercul său, mai cu seamă de bunul său prietenul, predicatorul curții, Villiers. Au fost aceştia mai puțin sensibili la înfățişarea de infractor sau au considerat că omul nu trebuie judecat după înfățişare? Nu ştim. Cert este că acest fapt istoric – de altfel atestat – este introdus aici pentru că el evidențiază într-un anumit mod întâmplarea principală, omorul. El constituie ceea ce am numi într-o formă cultă un element de întârziere: ezităm o clipă – ar fi putut această judecată sau prejudecată a prințesei să mai înlăture pericolul?

În sfârşit: prințul, îmbrăcat în talar de stat, părăseşte încet şi dus pe gânduri împreună cu apropiații săi sala de mese, unde se întreținuse însuflețit cu oaspetele său, primarul Ulenburgh din Leeuwarden, despre chestiunile frislandeze. Toate acestea au fost de asemenea mărturisite de martori oculari, spuse de persoanele însele, însă aici nu mai avem de-a face cu un raport cauzal sau de motivație. Ar fi renunțat Gérard la intențiile sale dacă prințul ar fi fost îmbrăcat altfel, dacă ar fi părăsit în alt mod sala de mese, dacă ar fi vorbit despre altceva cu primarul frislandez? Şi totuşi aceste fapte sunt introduse aici, totuşi ele au rolul

lor – căci din nou ele explică şi dezbat evenimentul, evidenţiază faptul supraordonat prin comparaţie şi confruntare. Vedem prinţul în acest moment, punem în legătură îmbrăcămintea solemnă, pasul gânditor, convorbirea despre afaceri de stat cu moartea subită a celui de neînlocuit, cu ceea ce se întâmplă aici.

În sine, aceste amănunte istorice sunt lipsite de importanţă. Putem să mergem şi mai departe – putem spune că sunt atât de puţin hotărâtoare, încât pot fi înlocuite, chiar transformate în opusul lor. Putem spune: prinţul, îmbrăcat în tunica sa scurtă şi colorată, părăseşte cu pas uşor sala de mese, unde a avut o convorbire hazlie cu tânara sa soţie, Louise de Coligny – şi deodată este împuşcat mişeleşte. Imaginea este diferită, însă o gândim în acelaşi fel. Vedem din nou prinţul – dar acum resimţim opoziţia dintre viaţa vioaie şi moartea subită, între voioşie şi moarte mişelească. Cu siguranţă, aceste detalii s-ar fi potrivit mai puţin cu caracterul Taciturnului – nu sunt nici istorice, aparţin unei forme aplicate, pe care o construim ad-hoc. Însă şi în forma aplicată vedem cum detaliile principale şi secundare se întrepătrund în acelaşi mod pentru a reliefa faptul supraordonat.

III. Eşalonare şi închegare. Memorabilul şi istoria

Să analizăm încă o dată procesul. Avem o întâmplare pe care o putem rezuma în felul următor: dintr-un complex teritorial a cărui unitate este menținută de la sfârşitul sec. al XV-lea de Habsburgi şi care atinge sub Carol al V-lea apogeul puterii şi extinderii, se desprinde la sfârşitul secolului al XVI-lea o parte, pentru că nu se mai simte apartenentă din punct de vedere statal şi religios, pentru că în ea se trezeşte conştiința națională ş.a.m.d. O persoană, Wilhelm de Orania, joacă un rol atât de important în această întâmplare, încât punem câştigarea independenței în întregime în legătură cu el, o punem pe seama lui, o judecăm din perspectiva faptelor lui: îl recunoaştem în întâmplare şi recunoaştem întâmplarea în el. Această personalitate moare, este ucisă la îndemnul duşmanilor săi. Evident, întâmplările şi istoria merg mai departe iar sarcina noastră istorică rămâne – la fel de evident – de a observa mai departe aceste întâmplări următoare, desprinderea Olandei din complexul spaniol-habsburgic. Însă în momentul în care această persoană este eliminată din istorie, când istoria trebuie să continue fără el, ceva se ridică din istorie, se desprinde din ea, capătă forță proprie, devine supraordonat. Legătura cu istoria nu este întreruptă, dar întâmplarea este înțeleasă altfel în acest moment.

Întâmplarea se configurează treptat, păşeşte lent din treaptă în treaptă. Dintr-o întâmplare – Revolta olandeză – se ridică o persoană pe seama căreia punem întâmplarea, ea

devine supraordonată întâmplării, în ea vedem răscoala. În momentul hotărâtor, când persoana părăseşte istoria, şi ei îi este supraordonat ceva: *omorul*, *asasinatul politic*; vedem un ucigaş mânat de fanatism şi de lăcomia pentru bani, care ucide un om necunoscut lui, care i-a făcut bine, în momentul în care acesta se preocupă serios, în cercul alor săi, de misiunea vieții sale.

Pe fiecare treaptă se instalează sensul întâmplării. Vrem să cunoaştem istoria revoltei din Olanda – şi Wilhelm de Orania devine purtătorul sensului; urmărim istoria în Wilhelm de Orania – şi în momentul în care este eliminat din istorie, moartea reprezintă sensul întregului.

Nu facem aici nici ştiința istoriei, nici filosofia istoriei; observăm un proces lingvistico-literar, vedem cum întâmplarea care progresează necontenit şi de neoprit se condensează, se solidifică în anumite locuri, cum întâmplarea ce se scurge se încheagă în astfel de locuri şi cum acolo unde se solidifică, unde s-a închegat, este cuprinsă de limbă, capătă formă literară.

Vedem în continuare – repet: nu istorico-filosofic, ci lingvistico-literar – cum această formă se naşte prin eşalonare. Toate detaliile întâmplării, care aparțin totuşi întâmplării, care trebuie să continue, să curgă mai departe cu întâmplarea, se îndreaptă aici deodată în altă direcție, se orientează spre ceva care le este supraordonat şi fix; în coordonarea lor, ele evidențiază una câte una şi în totalitatea lor, explicând, analizând, comparând şi contrastând acest element supraordonat. Prin faptul că amănuntele

coordonate umplu evenimentul supraordonat, dar şi ele sunt la rândul lor umplute de elementul supraordonat, întregul devine o formă, care poartă în fixarea sa sensul întâmplării ce înaintează.

În cazul sinuciderii cosilierului comercial S. am vorbit despre un „articol de ziar". Prin aceasta nu am înțeles ceva ce decupăm cu un foarfece din pagina de ziar, ci ceea ce se delimitează singur din întâmplările din ziar, se desprinde şi devine autonom în ziar, ia formă. În acelaşi mod am denumit uciderea prințului de Orania un „fragment de istorie". Şi aici pare că tăiem ceva dintr-o prezentare generală – în realitate am cuprins ceva care s-a desprins el însuşi din istorie, ceva care s-a solidificat în întâmplarea istorică, care a curs, care a luat formă.

Am numit această formă memorabil – traducerea latină a unui cuvânt grecesc: *ἀπομνημονεῦμα*. Mi se pare că ceea ce înțelegeau grecii prin *apomnemoneuma* este destul de apropiat de forma la care mă refer aici. Când, după moartea lui Socrate, a izbucnit disputa dintre Platon şi Antisthenes despre personalitatea lui Socrate, Xenofon, care trăia pe atunci în Corint, a scris *apomnemoneuma* sa; el a fost probabil primul care a folosit acest cuvânt ca titlu pentru cartea sa. Scopul său nu era de a reda personalitatea lui Socrate după o concepție personală, aşa cum încercau cei doi rivali, ci să o lase să crească din întâmplare, aşa cum s-a întipărit aceasta în memoria lui, să o lase să iasă în evidență. La rândul lor, apologeții creştini din secolul al II-lea numesc *apomnemoneuma* însemnările evangheliştilor în contrast cu

povestirile mincinoase ale păgânilor. Şi pentru ei maniera de redare a unei personalități pare a fi aceea care poate fi solidificată, evidențiată, supraordonată dintr-o întâmplare reală, în desfăşurare.

Astfel s-a apropiat Xenofon de personalitatea lui Socrate, iar evangheliştii, după concepția apologeților, de persoana lui Isus. În ceea ce ne priveşte, noi pornim invers, de la formă, încercăm să explicăm în ce mod există ceva curgător în această formă.

IV. Îndeletnicirea spiritului legată de real; *concretul*; *documentul* ca obiect

Îndeletnicirea spiritului din care ia naştere memorabilul este aproape definită prin cele spuse până acum. Dacă dorim un cuvânt care să exprime această îndeletnicire a spiritului, o putem denumi îndeletnicirea spiritului cu „realul". Nici memorabilul sinuciderii consilierului comercial S., nici uciderea prințului de Orania nu au preluat ceva care să nu fi fost real în întâmplare, dar în acelaşi timp, din şirul de fapte coordonate, a ieşit în relief o realitate supraordonată, la care au fost raportate prin semnificație toate detaliile – din fapte independente s-a împlinit o realitate obligatorie.

Folosim verbul latin *concrescere* pentru a descrie procesul prin care un eveniment devine observabil atât în amănunte, cât şi în întreg. În acest sens putem spune că memorabilul este forma care redă concretul din toate punctele de vedere. Şi într-adevăr, în el devine concret nu doar faptul supraordonat, ci şi toate amănuntele în raporturile dintre ele.

Să ne aducem aminte – pentru a rămâne la ultimul memorabil – încă o dată de talarul de stat, de pasul gânditor al prințului. Ele aveau rolul de a pune în valoare faptul uciderii, prin ele a fost evidențiat actul uciderii, a devenit accesibil unei anumite contemplări, pe scurt: concret. Dar şi aceste fapte neimportante în sine, după cum am văzut, încărcate de evenimentul supraordonat, ies acum în relief.

În fiecare zi prințul era îmbrăcat şi se mişca într-un anumit mod: în curgerea întâmplării pe care am recunoscut-o în el, aceste fapte nu au ieşit în evidență, nu le-am observat. De-abia aici, unde întâmplarea curge, de-abia în această formă, unde faptele singulare împlinesc realitatea supraordonată şi sunt împlinite de aceasta, nu mai vedem prințul ca pe reprezentantul întâmplării, al revoltei din Olanda, ci ca pe un om, vedem cum este îmbrăcat şi vedem hainele însele, vedem cum merge şi stă, îl vedem ca personalitate în întreaga amploare, îl vedem concret.

În ceea ce priveşte talarul, trebuie să mai menționez ceva: talarul însuşi, ca şi întreaga îmbrăcăminte pe care o purta prințul în ziua uciderii lui se găsesc într-un muzeu din Haga – în Delft, la curtea princiară, se mai poate vedea locul unde a atins peretele glontele care l-a străpuns.

Din nou avem aici un obiect care este încărcat cu puterea formei. Dacă prințul de Orania ar fi fost un imitabil, iar povestea sa o legendă sacră, aceste obiecte ar fi fost moaşte. Aşa cum privim aceste haine, gaura din perete, ele sunt mijloace de a ne reprezenta persoana şi întâmplările în cea mai mare concretețe – ele sunt documente ale întâmplării acolo unde aceasta a crescut într-o realitate extremă. Întreaga activitate a acestei forme poate fi atribuită prin interpretare unui obiect.

V. Exemple; credibilul; universul istoriei

Am discutat până acum despre memorabile singulare – vreau să dau încă un exemplu care arată cum într-o perioadă lingvistică dintr-o întâmplare se naşte spontan forma memorabil. Acest exemplu ne conduce în acelaşi timp în direcţia în care trebuie să căutăm memorabilul.

Am constatat că o parte dintre povestirile pe care Grimm le-a cules în *Legendele germane* nu corespunde formei simple legendă eroică. Printre povestirile cuprinse în partea a doua, publicată la începutul anului 1818, recunoaştem un mare număr de memorabile. Aleg una din aceste povestiri (nr. 373, *Moartea lui Athaulf*):

„Moartea regelui Athaulf, care a cucerit cu vizigoţii Spania, este povestită diferit. După unii, Wernulf, de a cărui figură îşi bătea joc regele, l-ar fi străpuns cu sabia. După alţii, Athaulf se afla în grajduri şi îşi privea caii când Dobbius, unul din oamenii săi, l-a omorât. Acesta ar fi servit înainte unui alt rege vizigot, pe care l-a înlăturat Athaulf, şi apoi a fost primit ca slugă la Athaulf.

Dobbius şi-a răzbunat astfel primul stăpân, omorându-l pe al doilea".

Această povestire conţine două versiuni ale tradiţiei – două memorabile care se referă la aceeaşi întâmplare. Nu vrem să discutăm aici despre al doilea memorabil; pentru

primul reproduc izvorul de unde l-a luat Grimm: *Getica* lui Iordanes[3] (ediția Mommsen, 1882, XXXI, 163):

„*Confirmato ergo Gothus regno in Gallis Spanorum casu coepit dolere, eosque deliberans a Vandalorum incursibus eripere, suas opes Barcilona cum certis fidelibus derelictas plebeque inbelle, interiores Spanias introibit, ubi saepe cum Vandalis decertans tertio anno, postquam Gallias Spaniasque domuisset, occubuit gladio ilia perforata Euervulfi, de cuius solitus erat ridere statura*".

Totul constituie în textul original o singură frază sau, mai bine zis, o perioadă. În prima parte, întâmplarea este în mişcare; personalitatea în care observăm întâmplarea, regele got Athaulf, este la rândul ei vizibilă numai în întâmplare: s-a stabilit cu vizigoții în Galia, îşi întinde stăpânirea şi asupra Spaniei, foloseşte Barcelona ca bază militară şi înaintează în teritoriu prin lupte neostoite cu vandalii. Însă acum este ucis şi în aceeaşi perioadă apar deodată acele fapte singulare care nu se află în raport nemijlocit cu întâmplarea, raidurile vizigoților, dar din care reies şi cu care se unesc persoana şi uciderea regelui.

Vedem cum Athaulf *obişnuia să batjocorească* un om pentru că era *mic de statură*; şi acest om, care nu intervine în întâmplare şi totuşi influențează întâmplarea prin fapta sa, iese personal în relief: este Ewerwulf – de sabia acestui Ewerwulf moare Athaulf. Acest mod de a muri devine de asemenea concret acum: Ewerwulf este scund, se râde de

[3] Istoric got romanizat din secolul al VI-lea (n.tr.).

statura lui mică, dar acest amănunt este hotărâtor pentru modul în care se răzbună; nu îi despică creştetul lui Athaulf, aşa cum se obişnuia în luptă, ci îl străpunge pe neaşteptate cu sabia *în vintre*. Acesta este un asasinat, acesta este modul în care un om scund omoară un om înalt – dar este şi modul în care istoricul se eşalonează şi ia o formă, în care toate detaliile reale, chiar şi acolo unde nu sunt în raport direct cu întâmplarea, sunt raportate totuşi ingenios atât la un fapt supraordonat, cât şi unul la altul, o formă ce poartă sensul întâmplării şi în a cărei alcătuire devin concrete întregul şi detaliile.

Am spus mai sus că am avea în faţa noastră o parte considerabilă din lumea Evului Mediu dacă demonstrăm detaliat unde este înmagazinată în viaţa omului medieval îndeletnicirea spiritului corespunzătoare imitaţiei. În mod asemănător, putem constata aici că am avea în faţa noastră o parte considerabilă din lumea modernă dacă am reuşi să demonstrăm unde este înmagazinată în lumea omului modern îndeletnicirea spiritului legată de realitate. În orice caz, nicio formă nu este atât de familiară ca memorabilul în epoca modernă: acolo unde lumea este percepută ca o culegere sau ca un sistem de fapte reale, memorabilul a fost mijlocul de a alege, de a deosebi şi de a concretiza această lume de nedeosebit.

Însă tocmai pentru că această formă a fost familiară unor timpuri, aceste timpuri au fost probabil cel mai puţin înclinate să o recunoască drept formă. Atunci când o formă se prezintă în vârful celorlalte forme, devine formă κατ'

ἐξοχήν, forma pur şi simplu, încetând să mai fie comparată cu alte forme, să fie cuprinsă în seria celorlalte forme. Astfel, pentru moment a părut şi pare imposibil ca întâmplarea să fie exprimată altfel decât sub formă de memorabil sau în memorabil. Când o filosofie a istoriei este gata să explice: „Istorie este doar atunci când întâmplarea capătă caracter de eveniment într-un şir temporal, ordonat conform unui punct de vedere evaluativ", ea transferă astfel nemijlocit noțiunea de istorie în forma simplă memorabil. Pe de altă parte, o filosofie care vrea să vadă în termenii generali mijloace de gândire comode, instrumente, artificii ale spiritului, funcții potrivite scopului, a trecut limita spre memorabil.

În orice caz, din întinderile excesive ale acestei forme se explică însuşirea care este asociată memorabilului în lumea faptelor reale: prin faptul că realitatea devine concretă, ea devine credibilă.

Am ajuns astfel la procesul de investire cu semnificație pe care l-am menționat în introducerea legendei eroice. Am folosit atunci cuvântul „istorie", am vorbit de *universul istoriei* şi am amânat pentru mai târziu definirea sa. Regăsim acest univers în forma simplă memorabil. Îndeletnicirea spiritului în care realul devine concret caută credibilitatea – dar o găseşte doar în forma ei proprie, consideră „atestat" doar ceea ce presupune forma memorabil. Am numit aceasta „tirania istoriei" – aici putem face amendă onorabilă istoriei şi muzei sale şi să ne exprimăm mai exact: acolo unde îndeletnicirea spiritului despre care

vorbim devine predominantă, în relația cu celelalte forme se întâmplă ceva care poate fi comparat cu ceea ce se întâmplă în memorabilul însuşi – se ajunge la un fel de eşalonare, iar în această eşalonare legenda sacră, legenda eroică sau mythos-ul apar raportate numai la ceea ce îndeletnicirea spiritului obişnuieşte a numi istorie, ceea ce a făcut concret în forma ei, ceea ce cunoaşte şi recunoaşte pornind de la sine ca fiind credibil şi atestat. În îndeletnicirea spiritului cu realul, forma legendă eroică devine deci „treaptă premergătoare", cuvântul *legendă eroică* îşi pierde forța de semnificație şi desemnează ceea ce nu e credibil sau ceea ce nu este atestat.

Poate trebuie – deşi astfel părăsim domeniul formelor simple – să mai indicăm faptul că formele culte, în măsura în care, dintr-un oarecare motiv, tind să prezinte ceva imaginat ca pe un fapt real, deci concret şi credibil, se folosesc deseori de mijloacele memorabilului. Am văzut deja la hainele prințului de Orania cum toate amănuntele reale erau raportate ingenios unul la altul şi la elementul supraordonat. Am văzut – şi vom vedea de fiecare dată când întâmplarea ia forma memorabil, cum din voioşia dinaintea accidentului reiese opoziția noroc-nenoroc, din seriozitatea dinaintea accidentului presimțirea nenorocirii, dintr-un accident într-o frumoasă dimineață de vară reiese opoziția, dintr-o furtunoasă noapte de iarnă, concordanța – şi vedem cum accidentul devine de fiecare dată, în şi din toate aceste elemente, un fapt concret în care credem şi care ni se întipăreşte în memorie. Însă acolo unde ceea ce nu e

întâmplare se configurează în memorabil, unde nu este vorba despre un accident real, care trebuie să devină concret, ci despre un accident plăsmuit de imaginație, vedem că acest accident, pentru a fi credibil, este prezentat în acelaşi mod care reiese din memorabil, că şi acolo acesta este înconjurat de detalii analoage şi adaptate unul la altul şi la accidentul însuşi în aceeaşi manieră, într-o relație plină de sens. Iar acest lucru poate merge atât de departe, încât aproape nu mai simțim – aşa cum este cazul deseori în literatura modernă – deosebirea între forma aplicată memorabil şi forma cultă nuvelă.

BASMUL

I. Nume; tipuri; specia Grimm. Limbă şi poezie

Utilizarea cuvântului *basm* (*Märchen*) pentru a desemna o formă literară este surprinzător de limitată. Cuvintele *Sage* (legendă eroică), *Rätsel* (ghicitoare), *Sprichwort* (proverb) pot fi întâlnite în mai multe limbi germanice; *Märchen*, basmul, se întâlneşte cu acest sens doar în germana standard; chiar şi olandeza, ale cărei denumiri pentru desemnarea formelor corespund în rest cu cele din germană, are aici un alt nume: *sprookje*. Franceza foloseşte o particularizare a lui *conte*, povestire: *conte de fées*; engleza are *fairy-tale*.

Basmul a căpătat sensul unei forme literare determinate abia când Fraţii Grimm şi-au numit culegerea *Kinder- und Hausmärchen* (*Basme pentru copii şi familie*). De fapt, foloseau un cuvânt aflat de mult în uz, inclusiv pentru povestiri precum cele culese de ei. Deja în secolul al XVIII-lea se vorbeşte de *Basmele cu zâne* (*Feenmärchen*), *Basmele cu spirite şi vrăjitori* (*Zauber- und Geistermärchen*), *Basmele pentru copii şi nu numai* (*Märchen und Erzählungen für Kinder und Nichtkinder*), despre *Istorisiri, basme şi anecdote* (*Sagen, Märchen und Anekdoten*). Musäus publică *Basme populare germane* (*Volksmärchen der Deutschen*), Wieland, Goethe, Tieck, Novalis folosesc cuvântul într-un mod nuanţat altfel de fiecare dată, dar în esenţă corespunzător aceluiaşi sens – şi totuşi Fraţii Grimm sunt cei care au reunit înţelesurile

anterioare într-un termen unitar prin culegerea lor, astfel încât aceasta a devenit fundamentală pentru toate culegerile următoare ale secolului al XIX-lea, iar cercetarea basmelor decurge şi acum, în ciuda opiniilor ştiinţifice diferite, în modul inaugurat de Fraţii Grimm.

Aproape că se poate spune, totuşi cu riscul de a da o definiţie circulară: un basm este o povestire sau o poveste de genul celor culese de Fraţii Grimm în ale lor *Basme pentru copii şi familie*. Basmele Fraţilor Grimm au devenit prin publicarea lor o normă pentru aprecierea apariţiilor asemănătoare nu doar în Germania, dar şi oriunde în lume. Se obişnuieşte ca o configuraţie literară să fie recunoscută drept basm doar când corespunde mai mult sau mai puţin cu ceea ce găsim în basmele Fraţilor Grimm. De aceea dorim, înainte de a defini noţiunea de basm, să vorbim despre specia Fraţilor Grimm.

Basmul, *Märchen*, nu mai este legat de semnificaţia de bază a lui *mâri* din germana veche de sus şi a goticului *mêrs*, „cunoscut, celebru", şi cu atât mai puţin de faptul că substantivul *Märchen* este un diminutiv al lui „Märe", povestire, raport, tradiţie, şi desemnează astfel o povestire scurtă sau doar un zvon nesigur care se propagă, fără să se ştie dacă este adevărat. Noi analizăm o formă care poartă nume foarte diferite în limbi diferite, dar a cărei esenţă recunoscută în general corespunde speciei din culegerea Fraţilor Grimm.

Basmele Fraţilor Grimm au apărut în anul 1812. Ele se află în strânsă legătură – fără a fi însă o continuare – cu o

altă culegere publicată cu câțiva ani mai înainte, „Cornul fermecat al băiatului" al lui Arnim şi Brentano, care se încadrează în curentele secolului anterior, curentele romantismului care plăsmuiau din „foamea şi setea de forța vie şi frumusețea interioară a poporului", care depăşeau granițele Germaniei, dar care îşi găseau la noi reprezentarea, întruparea în Herder. Aşa cum Arnim şi Brentano au cules lirismul şi muzica populară, Jacob şi Wilhelm Grimm şi-au văzut misiunea în culegerea povestirilor populare cu diversele lor forme.

Cu toate acestea, între Achim von Arnim pe de o parte şi Jacob Grimm pe de altă parte – aici avem perechea dioscurilor – s-a născut un contrast considerabil în modul în care priveau ceea ce consemnau, literatura în general. Această opoziție este atât de importantă pentru analiza noastră a formelor şi pentru bazele definirii formelor, încât trebuie să ne ocupăm mai îndeaproape de ea. Pornind de la această opoziție, care era foarte actuală în romantism, definim relația dintre limbă şi literatură, definire la care trebuie să ducă orice opoziție de genul celei dintre Arnim şi Grimm. Tocmai basmul necesită o cercetare prealabilă, care duce la o dezbatere fundamentală a *limbii* şi *literaturii* şi care semnifică în acelaşi timp concluzia şi introducerea tuturor formelor simple.

II. Grimm şi Arnim. Poezia naturală şi poezia artistică; formele simple şi formele artistice

În corespondența dintre Arnim şi Jacob Grimm (*Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*[1], volum îngrijit de Reinhold Steig) se oglindeşte o controversă de opinii din jurul anului 1811, pe care trebuie să o expunem pe scurt şi care poate fi redusă la termenii de *poezie*[2] *naturală* şi *poezie artistică*. Opoziția acestor termeni, acea „diferență preferată" a lui Jacob Grimm, nu există pentru Arnim. „După convingerea mea", scrie Arnim (p. 110), „nu există nici în poezie, nici în istorie sau în viață nicio *opoziție*, aşa cum a fost aceasta descrisă de filosofia zilelor noastre, şi neg până la capăt şi orice opoziție între poezia naturală şi creația meistersängerilor". Răspunsul lui Jacob Grimm este: „Poezia este ceea ce ia cuvânt din suflet, izvorăşte deci necontenit din instinctele naturale şi capacitatea înnăscută de a le exprima, – poezia populară izvorăşte din sufletul întregului; ceea ce înțeleg eu prin poezie artistică se naşte din individ. De aceea, poezia nouă îşi numeşte poeții, cea veche nu ştie să-i numească, pentru că nu a fost făcută de unul sau de altul, ci este o sumă a întregului; cum s-a îmbinat şi s-a inventat aceasta rămâne inexplicabil, aşa cum am spus deja, dar nu este mai misterios decât modul în care

[1] *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, editată de Reihhold Steig, editura Lang, Berna, 1970.

[2] Aici cu sensul de literatură (n.tr.).

se unesc apele într-un fluviu, pentru a curge împreună. Pentru mine este de neconceput un Homer sau un autor al *Cântecului Nibelungilor*" (p. 116).

Menționez în treacăt faptul că Jacob Grimm include în poezia populară sau naturală şi forme pe care noi le numim forme artistice. Însă pentru noi este importantă definirea celor două aşa cum reiese din această opoziție.

Din acest raport se dezvoltă clar în cursul disputei din corespondență o serie de opoziții de concepte.

Pentru Jacob Grimm poezia artistică este o „preparare", poezia naturală „se face de la sine" (p. 118), „poezia nouă" este ceva „fundamental diferit de poezia veche"; de aceea nu avem voie să schimbăm niciun punctuleț şi nicio iotă la această „poezie veche", acolo unde o găsim, de aceea toate transformările, pentru oricare motive ar fi fost efectuate, sunt un semn rău, de aceea toate traducerile, transcrierile în cuvintele epocii moderne n-au niciun strop de valoare! Aici nu avem de-a face cu un filolog speriat, care se agață de textul său şi de literele textului său, ci de un gânditor convins, care refuză a amesteca lucruri diferite.

În opoziție se află Arnim – el se simte personal ținta acestor critici, căci ştie că a schimbat unele punctulețe şi a adăugat multe în „Cornul fermecat al băiatului", care nu poate fi în niciun caz încadrat în rândul „poeziei vechi". Dar şi el este sigur pe sine: nu există literatură populară în sensul lui Grimm, există doar poeți; „pe cât de puțin a trăit un popor, pe atât de uniform este el în trăsăturile feței şi în gânduri; fiecare scriitor care este recunoscut ca atare este

un poet național" (p. 134). Numele autorilor sunt uitate, se pierd. Este de la sine înțeles că misiunea scriitorului este să compună, pornind de la popor sau plăsmuind pe înțelesul poporului (p. 135): „Aş considera că este binecuvântarea Domnului dacă aş fi onorat să aduc pe lume un cântec după plăsmuirea mea, pe care să-l preia un popor, dar aceasta rămâne la aprecierea lui, eu sunt mulțumit cu funcția mea vitală, chiar dacă doar puțini oameni au găsit în lucrările mele ceva ce au gândit şi ei, fără a-l putea rosti".

Grimm nu este de acord şi îi răspunde prompt: „Dacă crezi ca şi mine că religia a pornit de la o revelație divină, că limba are o origine tot atât de minunată şi nu este o invenție a oamenilor, atunci trebuie să crezi şi să simți că poezia veche şi formele ei, izvorul rimei şi aliterației au luat naştere la fel ca un tot şi nu pot fi considerate ateliere sau reflecții ale poeților singulari" (p. 139).

Amintesc faptul că Seiler vorbeşte în tratatul său despre proverbe despre „o concepție romantică", conform căreia cântecul popular, basmul popular ş.a.m.d. şi-ar avea „originea tainică în adâncurile sufletului poporului". Această corespondență arată că şi cealaltă concepție, care prezintă poetul ca pe o forță creatoare, ar putea fi desemnată ca fiind romantizată – atâta timp cât reprezentantul ei este recunoscutul romantic Arnim. „Poezia artistică", „poezia naturală" şi tot ceea ce izvorăşte din ele sunt traducerea în termeni romantici a opoziției care apare aici şi care semnifică ceva mult mai profund.

Polemica literară a încetat o perioadă. Împreună cu tânăra sa soție, Bettina, Arnim i-a vizitat pe Frații Grimm în Kassel în 1811. Acolo a văzut noua culegere şi a fost entuziasmat. I-a relatat lui Brentano despre acest volum, a insistat asupra unei publicări cât mai curând posibil, a preluat mai târziu în Berlin negocierile cu o editură. Când Wilhelm Grimm i-a dedicat Bettinei după moartea lui Arnim culegerea de basme, a scris: „El a fost cel care ne-a îndemnat să publicăm… Dintre culegerile noastre, aceste basme i-au plăcut cel mai mult".

Cu toate acestea, opoziția nu a fost depăşită. În 1812 începe din nou, pornind de la basme, disputa cu privire la arta poetică veche şi nouă. Jacob Grimm se bucură că lui Arnim i-au plăcut mai mult basmele culese de ei decât prelucrările de basme ale lui Brentano: „Mă bucură foarte tare că nu-ți sunt pe plac prelucrările lui Clemens şi îmi pare rău doar de munca depusă de el; oricât ar fi muncit, povestirea noastră simplă, culeasă întocmai, va face ca a lui să se ruşineze de fiecare dată" (p. 219). Acum se lasă ispitit de un atac: „Respectul meu profund față de epic, pe care îl consider enigmatic, creşte pe zi ce trece, şi aş putea să devin părtinitor şi să nu-mi mai placă altceva; aceasta este nevinovăție pură şi există de la sine; noul ei poet nu poate, cu toată strădania, să aducă noi culori, ci doar să le amestece pe cele vechi, nici măcar pe acelea nu le poate schița".

Aceste cuvinte nu-i plac lui Arnim; în răspunsul său îi reproşează lui Jacob Grimm faptul că nu cunoaşte noii scriitori. Nu în sensul că nu i-ar fi citit, ci în sensul că nu îi

înțelege. Apoi îi ia apărarea lui Clemens Brentano, deşi cunoaşte foarte bine punctele slabe ale acestuia. Basmele lui Brentano nu sunt „ceva care să poată fi citit în cercurile de copii sau să fie transmis nemijlocit copiilor, fără a fi bine rumegat, ci o carte care stimulează în cei mai vârstnici un tip de inventivitate pe care o arată fiecare mamă – cu excepția celor cu o educație solidă – în caz de necesitate, pentru a face pentru copiii ei din orice fel de situație, al cărei farmec l-a descoperit, o discuție de durată printr-o povestire mai lungă" (p. 223). Semnificația basmului rezidă pentru Arnim tocmai în acest stimul pentru inventivitate. Dacă nu ne inspiră, nu ne arată cum trebuie să povestim, basmul vechi îşi pierde valoarea şi farmecul. Arnim accentuează: „*În cele din urmă, basmele fixate vor reprezenta moartea întregii lumi a basmului*" (p. 223). Valoarea celor vechi constă tocmai în faptul că inspiră şi continuă în creații noi – „poezia nu e nici nouă, nici veche şi nu are de fapt nicio istorie, putem doar să conturăm, pornind de la forma ei exterioară, anumite relaționări şi continuări ale acestora" (p. 225). Astfel, noul poet lucrează mereu la continuarea a ceea ce a compus cel vechi. De-abia aici reiese cu adevărat clar punctul de vedere al lui Arnim, acel punct de vedere conform căruia a alcătuit şi „Cornul fermecat al băiatului". Noul este aici esențialul, trebuie stimulat prin toate mijloacele, desăvârşit în continuare – prin tradiție, prin vechi, prin ceea ce este popular. Ceea ce e vechi nu este cules pentru sine, ci doar în acest scop.

Se înțelege că Grimm s-a simțit vizat de aceste comentarii. Rezumând opinia lui Arnim în propriile cuvinte, el spune: „Nu există deci o istorie a literaturii, e doar o glumă deosebirea dintre poezia naturală şi cea artistică… Astfel mă ataci în ceea ce mi-e mai drag… simt că munca mea constă în întregime în a învăța şi a arăta cum o poezie mare, epică a trăit şi a domnit pe pământ, a fost uitată şi pierdută încetul cu încetul de oameni, dar nu chiar pe de-a-ntregul, căci şi acum mai trăieşte ceva din ea" (p. 234). Urmează crezul poetic al lui Grimm, ale cărui şase paragrafe încep cu un „eu cred" în cel mai profund sens, iar prima frază sună astfel: „Aşa cum Paradisul a fost pierdut, aşa a fost ferecată şi grădina vechii poezii, cu toate că fiecare mai poartă încă un mic paradis în inima sa" (p. 235).

Repet: această dispută este identică cu distincțiile terminologice pe care le facem şi noi; întrebarea care i-a preocupat acum mai bine de un secol pe cei doi romantici Arnim şi Jacob Grimm are o mare importanță şi pentru timpurile noastre, este întrebarea cu privire la *poezie* şi *limbă*. Ceea ce intenționez eu prin definirea formelor este încercarea de a găsi o nouă formulare pentru aceste două opoziții, de a defini printr-o morfologie conceptele care se numeau atunci *poezie naturală* şi *poezie artistică* şi pe care noi le-am numit *forme simple* şi *forme artistice*; ne-am apropia astfel de rezolvarea problemei.

Se ajunge acum în corespondență la o constatare stranie, care ne readuce la basm. Arnim răspunde – el rămâne la poetul său şi, într-o oarecare măsură, răstoarnă

situația: ceea ce au făcut Frații Grimm prin culegerea lor de basme este muncă de poet: „Pe învățat îl poate mulțumi doar ultimul stadiu atins din punct de vedere istoric: ascultătorul poetului, contemporanul neînvățat, înțelege doar această actualizare a generalului. Nu vreau să te rănesc sau să te uimesc cu o afirmație şi totuşi nu o pot evita: nu vă mai cred, chiar dacă voi credeți, că basmele pentru copii au fost transcrise de voi *aşa* cum le-ați întâlnit; tendința de a construi şi de a *continua* creația este victorioasă în om în pofida tuturor intențiilor şi este pur şi simplu de nepotolit. Dumnezeu creează iar omul, după chipul şi asemănarea sa, munceşte la continuarea operei sale. Firul nu este tăiat niciodată, dar iese la lumină de fiecare dată un alt tip de in" (p. 248).

Arnim a reuşit să atingă astfel un punct sensibil, căci Jacob Grimm era un filolog mult prea serios şi un om prea cinstit pentru a nu vedea că în aceste constatări se ascundea ceva adevărat, chiar dacă nu corespundea, la urma urmei, nici intenției sale reale, nici convingerii sale profunde. El răspunde – este ultimul citat pe care vreau să-l dau din această corespondență: „Aici ajungem la exactitate. Una matematică este total imposibilă şi nu există nici în cea mai adevărată, mai riguroasă istorie; aceasta nu contează, căci noi simțim că *fidelitatea* este ceva adevărat, nu e o aparență şi de aceea i se şi opune o *infidelitate*. Nu poți povesti nimic pe de-a-ntregul corespunzător modelului, aşa cum nici nu poți sparge un ou fără să rămână albuş lipit pe coajă; aceasta este urmarea faptului că suntem oameni şi că

„croiala" este mereu alta. Adevărata exactitate ar fi pentru mine să nu sparg gălbenuşul. Dacă poți să te îndoieşti de exactitatea cărții noastre de basme, nu te poți îndoi totuşi de existența ei. În ceea ce priveşte părțile inexacte, un altul şi noi le-am fi povestit încă o dată cu alte cuvinte şi totuşi nu am fi fost mai puțin exacți, nimic nu este adăugat la fond sau întrebuințat altfel" (p. 255).

Reținem şi subliniem faptul că Jacob Grimm a recunoscut în basm un „fond" care poate rămâne pe de-a-ntregul el însuşi, chiar dacă este povestit de alții cu alte cuvinte. Înainte de a determina acest „fond" ca formă simplă a basmului şi de a defini îndeletnicirea spiritului care stă la baza acesteia, să facem un tur de orizont pentru a vedea unde mai poate fi întâlnită în lumea occidentală „specia Grimm".

III. Nuvela toscană. Istoria basmului

Am început în alt loc să prezint în totalitatea ei istoria basmului în literatura occidentală; aici, unde ne ocupăm de formă, putem să ne mulțumim cu un rezumat. În timp ce în cazul altor forme simple nu poate fi încă vorba despre o istorie, pentru basm dispunem de suficiente date pentru a putea observa cel puțin o parte a istoriei sale. Rațiunea profundă a acestei istorii se regăseşte însă în fuzionarea formei simple basm cu forma artistică. Acestea ne vor conduce din nou, de astă dată din alt unghi, la opoziția noastră limbă – poezie, formă simplă – formă artistică.

Începând cu secolul al XIV-lea, în Europa apare în proză o formă a povestirii pe care ne-am obişnuit să o numim nuvelă şi care este o formă artistică. Punctul de plecare a acestei forme pare a fi Toscana; în orice caz, hotărâtoare pentru istoria nuvelei este metoda, aşa cum apare ea pentru prima dată în *Decameronul* lui Boccaccio. De aceea am numit-o nuvela toscană. Ea este scrisă în limba proprie fiecărei națiuni – în legătură cu puținele exemple de nuvele scrise în latină putem afirma cu conştiința împăcată că latina reprezintă limba națională a umaniştilor.

În scurt timp au rezultat două varietăți ale nuvelei. Le regăsim sub formă de culegeri de nuvele sau ca nuvele singulare. Sub formă de culegere, nuvela are de cele mai multe ori forma marelui precursor, a *Decameronului*: povestirile singulare sunt cuprinse într-o ramă, care înfățişează printre altele unde, cu ce ocazie şi de către cine au fost

povestite aceste nuvele. Nu e necesar să menționez faptul că această formă a povestirii în ramă este mai veche decât nuvela toscană.

Din Toscana se răspândesc atât povestirea în ramă, cât şi povestirea singulară în toate țările Occidentului literar; ele suferă anumite modificări, sunt incluse ici şi colo în alte forme artistice, fiind totuşi uşor de recunoscut ca atare. Fără a intra în detalii, vreau să spun aici că nuvela toscană încearcă să povestească o întâmplare sau un eveniment de mare importanță astfel încât să dea impresia de întâmplare reală şi, mai precis, dând impresia că acest eveniment este mai important decât persoanele care îl trăiesc.

În cadrul curentului nuvelei toscane găsim încă din secolul al XVI-lea şi altă formă. Este necesar să accentuăm faptul că prin întreaga sa configurație această formă se apropie foarte mult de primul exemplu de nuvelă toscană, *Decameronul* lui Boccaccio. Giovanni Francesco Straparola publică în 1550 în Veneția o povestire în ramă – *Piacevoli notti* – care respectă întocmai modelul în ceea ce priveşte rama. Şi aici găsim femei şi bărbați aduşi împreună de împrejurări speciale şi care îşi petrec timpul povestind. Deosebirea față de povestirea toscană în ramă constă în faptul că o parte a povestirilor nu sunt nuvele în sensul definit mai sus, ci povestiri aşa cum le cunoaştem din culegerea Fraților Grimm, povestiri care nu dau deloc impresia unei întâmplări reale. Găsim aici chiar şi o cantitate mare de material pe care o regăsim mai târziu în basmele Fraților

Grimm sau în alte culegeri: motanul încălțat, animalele recunoscătoare, hoțul maestru ş.a.m.d.

Fenomenul rămâne izolat, iar nuvela îşi urmează cursul. Însă la începutul secolului al XVII-lea lucrurile se repetă. În 1634/36 apare postum o povestire în ramă în dialect napolitan de Giambattista Basile – *Cunto de li Cunti*, cunoscută mai târziu sub numele de *Pentamerone*. Din nou, autorul urmează îndeaproape modelul Boccaccio. Singura diferență este faptul că rama nu mai dă impresia de întâmplare reală, ci aparține speciei Grimm, şi toate povestirile singulare trebuie încadrate de asemenea în această specie. Autorul, care îl parodiază pe Boccaccio în rama sa, dar care se străduieşte să înregistreze cât mai multe expresii populare şi să descrie cât mai multe obiceiuri, pare să opună intenționat acest tip de povestire nuvelei toscane învechite – şi astfel putem citi la cercetătorii basmului din secolul al XIX-lea că Basile a fost primul culegător de basme. Putem adăuga că la el se regăsesc povestiri cum ar fi: *Cenuşăreasa*, *Cei şapte corbi*, *Frumoasa din pădurea adormită*, care ne sunt cunoscute din basmele Grimm.

Pentru Frații Grimm, „adevăratele culegeri de basme" încep, aşa cum este spus în volumul al treilea al *Basmelor pentru copii şi familie*, în Franța sfârşitului de secol XVII, cu Charles Perrault. Sărim deci peste La Fontaine, care în a sa *Histoire de Psyché* a redat într-o formă nouă un material din antichitate, asemănător povestirilor din *Basmele pentru copii şi familie*, şi ajungem la *Contes de ma mère l'Oye* a lui Perrault. Înainte să apară aceste povestiri în proză, Perrault

a scris, între 1691 şi 1694, trei povestiri în versuri: *Griselidis*, *Peau d'âne* şi *Les trois souhaits ridicules*. Prin forma exterioară, aceste povestiri în versuri se aseamănă cu celebrele *Contes* ale lui La Fontaine. Însă în timp ce povestirile lui La Fontaine erau prelucrări literare ale nuvelelor, mare parte din şcoala toscană, în *Piele de măgar* regăsim specia Grimm. În 1697 au apărut *Contes de ma mère l'Oye*, cu subtitlul *Histoires ou Contes du temps passé avec des Moralités*. Cărticica nu mai este o povestire în ramă, însă ceva din vechea ramă a rămas: Perrault prezintă totul ca şi cum povestirile ar fi fost spuse de o doică bătrână a fiului, care la rândul său i le-ar fi spus naratorului. În orice caz, *Contes du temps passé* se aseamănă *Basmelor pentru copii şi familie* şi regăsim aici poveşti precum *Scufiţa Roşie, Frumoasa din pădurea adormită, Doamna Holle*.

Foarte curând după apariţia acestor *Contes* ale lui Perrault, în Franţa şi Europa izbucneşte o avalanşă de povestiri asemănătoare. Se poate afirma că la începutul secolului al XVIII-lea literatura a fost dominată de această specie: ea înlocuieşte pe de o parte povestirea întinsă, romanul şi, pe de altă parte, tot ce mai rămăsese din nuvela toscană. Numărul acestor povestiri este greu de estimat. Pe lângă ele, între 1704 şi 1708 apare şi povestirea orientală, prin prima traducere a celor *O mie şi una de nopţi*, realizată de Galland, şi astfel întreaga literatură a secolului al XVIII-lea este îmbibată cu povestiri de acest gen. Nu e nevoie decât să răsfoim operele lui Wieland pentru a ne forma o imagine despre efectul important şi extins al speciei.

În numeroasele observații pe care le avem de la el privitor la această specie, Wieland ne oferă o imagine clară a modului în care secolul al XVIII-lea percepea basmul: basmul – şi el foloseşte cuvântul – este o formă artistică în care se reunesc două înclinații opuse ale naturii umane, înclinația spre fantastic şi dragostea pentru adevăr şi natural, şi care pot fi satisfăcute împreună ca atare. Pentru că atât înclinația spre fantastic, cât şi dragostea pentru adevăr şi natural sunt înnăscute în umanitate, există peste tot basme şi există basme foarte vechi. Însă în această formă totul depinde de modul în care cele două sunt aduse într-un raport echilibrat; dacă acest echilibru lipseşte, basmul îşi pierde farmecul şi valoarea – iar realizarea acestui raport ține de gust, este misiunea artistului. Wieland se exprimă foarte tranşant: „Producțiile de acest gen trebuie să fie opere ale gustului sau nu sunt nimic. Poveştile naive, povestite în ton de doică, pot fi transmise pe cale orală, dar nu trebuie să fie tipărite".

Am putea să mergem mai departe până în romantism. Nu trebuie să menționez faptul că această specie semnifică pentru Novalis altceva, ceva mai înalt decât pentru Wieland; dar, oricât de diferite ar fi opiniile lor şi oricât de profundă ar fi semnificația poeziei şi a poetului pentru Novalis, basmul este şi pentru el o formă artistică, iar „adevăratul scriitor de basme este un vizionar".

IV. Basmul ca formă simplă. Legile constitutive ale formei în nuvelă şi în basm

După această scurtă privire de ansamblu ajungem la întrebarea: este basmul o formă simplă?

Pe de o parte, avem o formă despre care am spus că tinde să povestească o întâmplare sau un eveniment de mare importanță astfel încât să dea impresia de întâmplare reală, iar evenimentul în sine să pară mai important decât persoanele care îl trăiesc.

Vedem cum în decursul istoriei literare o altă formă se opune nuvelei mai întâi timid, apoi din ce în ce mai decis. Deşi această a doua formă urmează la început modelul celei dintâi prin elementele exterioare, ea are încă din start o altă tendință. În primul rând, şi pentru a ne exprima în termeni negativi, ea nu se mai străduieşte să descrie un eveniment de mare importanță, căci sare de la eveniment la eveniment pentru a reda o întâmplare întreagă, care se leagă într-un anumit mod abia la sfârşit; în al doilea rând, nu se mai străduieşte să prezinte această întâmplare în aşa fel încât să ne creeze impresia de întâmplare reală, ci operează constant cu fantasticul.

Numim prima formă *nuvelă* şi o socotim în rândul formelor artistice; numim a doua formă *basm* şi afirmăm că este o formă simplă. Sau, pentru a folosi din nou terminologia lui Jacob Grimm: spunem despre prima formă că este poezie artistică şi „o preparare", despre a doua că este poezie naturală şi „se face de la sine".

Este clar că nu putem stabili această deosebire din modul în care apar cele două forme în contextul istorico-literar al Occidentului începând cu secolul al XVI-lea. Atât nuvela, cât şi basmul sunt legate de nume de autori, nuvela de Boccaccio, Sacchetti, Bandello, basmul de Straparola, Basile, Perrault, Madame d'Aulnoy, Wieland.

Cu atât mai puțin putem spune că deosebirea constă în faptul bine stabilit că basmele ar fi fost în circulație în popor şi au trecut din folclor în literatură, în timp ce nuvelele au fost plăsmuite liber de autorii lor. Pentru a rămâne la Boccaccio, ştim că cel puțin nouăzeci din cele o sută de nuvele ale sale apăruseră deja în alte opere literare; mai mult, ştim că el nu le-a citit în respectivele izvoare indiene, arabe, latine, ci că le-a auzit, că le cunoştea „din auzite".

Dacă nu dorim să presupunem, împreună cu Wieland, că atât una, cât şi cealaltă sunt forme artistice literare şi că în nuvelă ar fi exprimată o înclinație, aceea pentru natural şi real, în timp ce în basm s-ar uni două înclinații naturale, cea pentru natural şi real şi cea pentru fantastic – ci dorim să rămânem la afirmația noastră că aici avem de-a face cu o diferență fundamentală de formă, atunci această deosebire trebuie să poată fi demonstrată pornind de la forma însăşi, indiferent de contextul istorico-literar.

Dacă analizăm domeniul nuvelei, întâlnim o diversitate infinită de întâmplări de toate tipurile; ceea ce le uneşte este modul în care sunt prezentate. Vedem în continuare cum alte întâmplări, în măsura în care corespund cerințelor şi dau dovadă de o anumită impresionabilitate, pot fi

prezentate mereu în acest mod, pentru a deveni astfel nuvelă. Boccaccio a preluat astfel de evenimente şi întâmplări dintr-o tradiție literară – ştim însă că este la fel de posibil să alegi liber: putem aplica forma noastră a nuvelei unei părți a lumii şi, procedând astfel, de fiecare dată această parte ni se prezintă ca nuvelă. Mai mult: ştim că libertatea noastră de a alege este atât de mare, încât prin puterea imaginației noastre putem crea o construcție literară care reprezintă sub o asemenea formă această parte a lumii în mod autonom şi în afara oricărui cadru.

Dacă analizăm domeniul basmului, recunoaştem şi aici o multitudine de întâmplări de diverse tipuri, care par la rândul lor unite printr-o anumită modalitate de ilustrare. Însă dacă încercăm să apropiem această formă în acelaşi mod de lume, simțim imediat că este imposibil – nu pentru că întâmplările trebuie să fie fantastice în basme, ci pentru că întâmplările, aşa cum le găsim în basme, sunt posibile doar în basme. Pe scurt: putem aduce mai aproape lumea de basm, dar nu şi basmul de lume.

Dacă analizăm activitatea nuvelei, vedem cum se angrenează modelator în lume, fixează o parte a acestei lumi, o leagă într-un mod anume, încât această parte este reprezentată definitiv şi absolut prin această formă.

Dacă vorbim despre activitatea basmului, vedem că acesta se modelează în primul rând pe sine şi este gata să cuprindă lumea în această formă, în sine.

Putem deci rezuma: atât nuvela, cât şi basmul sunt forme – legitatea formatoare a nuvelei este totuşi de aşa

natură încât prin ea putem da o formă coerentă tuturor întâmplărilor, transmise, reale sau inventate, atâta timp cât acestea deţin semnul distinctiv al impresionabilităţii; în schimb, legitatea formatoare a basmului este de aşa natură încât, oriunde îl aşezăm în lume, lumea se transformă *după un principiu existent în această formă şi determinant doar pentru această formă*.

V. Fix, deosebit, unic; mobil, general, multiplu. Fizionomia verbală

Ceea ce afirmăm aici despre basm şi nuvelă poate fi generalizat: este vorba de fapt despre deosebirea dintre forma simplă şi forma artistică. Este şi deosebirea la care se referea Jacob Grimm. Acolo unde ne apropiem de lume printr-o formă, intervenim în ea modelator, pentru a face coerentă o parte din ea, care pare ținută strâns printr-un semn distinctiv comun, Grimm vorbeşte de *preparare*; acolo unde, dimpotrivă, lăsăm lumea să pătrundă într-o formă care s-a construit după un principiu existent doar în această formă şi determinant doar pentru această formă, el vorbeşte despre *facere de la sine*. Recunoaştem odată cu el deosebirea fundamentală dintre legitățile formatoare – de altă părere suntem în privința faptului că o formă ar aparține trecutului, cealaltă prezentului. Dacă ar fi adevărat, atunci după Grimm una ar putea fi observată, cealaltă doar culeasă. După părerea noastră, ambele sunt active neîncetat şi peste tot şi intră în sarcina ştiinței literaturii să le observe în deosebirile, dar şi în raporturile dintre ele.

Dacă vorbim în continuare despre direcțiile în care se îndreaptă nuvela şi basmul, vom constata că în nuvelă, care delimitează o parte a lumii, totul este modelat *fix, deosebit şi unic* în această delimitare; în schimb, în basm, care se opune în mod deschis lumii şi preia lumea în sine, lumea îşi păstrează şi în transformarea ei *mobilitatea*, *generalitatea* şi ceea ce aş dori să numesc *pluralismul ei*.

Din nou putem spune că această afirmație este valabilă nu doar pentru nuvelă şi basm, ci şi pentru forma artistică şi forma simplă, şi ne putem aminti de ceea ce am spus despre raportul dintre caz şi forma artistică.

Dacă analizăm mai întâi *limbajul*, putem spune că în forma artistică limbajul tinde atât de mult să fie fix, deosebit şi singular, încât ni-l putem reprezenta în cele din urmă doar ca limbajul unei persoane, o persoană care este capabilă printr-un talent evident să ajungă la coeziunea supremă într-o delimitare definitivă – doar aici şi doar astfel – şi care, în plus, conferă acestei delimitări amprenta fixă, deosebită, unică a personalității sale. Afirmăm astfel că forma artistică se poate realiza definitiv doar printr-un autor – autorul fiind, desigur, înțeles aici nu ca forță creatoare, ci ca forță executantă.

În schimb, în forma simplă limbajul rămâne mobil, general, repetabil. Obişnuim să spunem că un basm, o legendă sacră, o legendă eroică pot fi repovestite „cu propriile cuvinte". În cazul zicalei şi al proverbului am văzut că aceste „cuvinte proprii" sunt delimitate strict în anumite împrejurări. Şi în cazul legendei sacre, legendei eroice şi basmului, forma şi-ar pierde valabilitatea dacă am schimba sau am omite ceva din ceea ce am numit fizionomia verbală. Şi totuşi, în povestitul cu propriile cuvinte este ceva adevărat, în măsura în care nu sunt cuvintele unei persoane cele în care se realizează forma simplă; persoana nu duce la împlinire forma ca forță ultimă executantă şi nu îşi pune amprenta proprie. Forța executantă este aici limbajul, în

care se poate realiza de fiecare dată forma. Atât în cazul formei artistice, cât şi în cazul formelor simple putem vorbi despre „propriile cuvinte"; totuşi, în cazul formei artistice ne referim la *propriile cuvinte ale scriitorului*, în care se împlineşte definitiv şi unic forma, în cazul formei simple ne referim la *cuvintele proprii ale formei* înseşi, în care ea se poate împlini de fiecare dată în acelaşi mod.

Ceea ce am arătat aici cu privire la limbaj poate fi extins la tot ceea ce întâlnim în ambele forme, la personaje, la locuri, la întâmplări. Nu dorim să intrăm aici în detalii, ajunge să spunem că ele păstrează în forma simplă caracterul mobil, general, permanent – dacă punem alături o prințesă din basm şi una din nuvelă, remarcăm diferența.

Am folosit de multe ori noțiunea de *actualizare* – şi aceasta poate fi aplicată celor două forme. Pentru că este absolut posibil ca aceeaşi parte a lumii să fie desăvârşită de un alt autor în altă formă artistică. Dar apoi vedem că şi această reprezentare actualizată tinde să fie fixă, deosebită, unică, în timp ce reprezentarea actualizată a unei forme simple se raportează mereu la mobilitatea, generalitatea, permanența formei.

Am revenit însă astfel la situația istorico-literară care a luat naştere în literatura occidentală odată cu apariția basmului şi pe care o putem defini în felul următor: o grupare de poeți şi scriitori, care s-a ocupat de secole cu forme artistice, crede că trebuie şi că poate să actualizeze o formă simplă în aceeaşi manieră în care îşi actualizează formele artistice; o serie de nuvelişti încearcă să trateze

basmul ca pe nuvelă, să-l „închidă" în acelaşi mod, să-l ilustreze fix, deosebit, unic, să-şi pună amprenta personală aspura lui. Ar fi necesar un întreg studiu, de cea mai mare importanță pentru istoria literară, despre ceea ce se poate întâmpla în general şi ce se întâmplă de fiecare dată când se întâlnesc o anumită formă simplă şi o formă artistică în literatură, pe scurt, despre ceea ce poate rezulta din astfel de încrucişări – studiu de care nu ne putem ocupa aici. În acest punct putem doar să spunem că în acest caz forma simplă se împotriveşte încrucişării, că să opune unei remodelări în acest sens, că rămâne ea însăşi. Se împotriveşte atât de tare, rămâne aceeaşi în aşa măsură, încât, în ciuda prefacerilor şi dislocărilor, cei pricepuți, oameni înzestrați cu simțul limbii şi al formei, precum Herder sau Grimm, descoperă hibridul, ceea ce nu se potriveşte în combinație, sesizează forma simplă ca atare şi ajung la delimitări, aşa cum apar în „vocile poporului", „poezia naturală şi cea artistică".

Am ajuns astfel la ultima parte a disputei literare dintre Jacob Grimm şi Arnim. De fiecare dată când o formă simplă se actualizează, ea face un pas într-o direcție care poate duce la definitivare, aşa cum o întâlnim în cele din urmă în forma artistică, păşeşte pe drumul spre stabilitate, particularitate, unicitate şi pierde astfel ceva din mobilitatea, generalitatea, permanența ei. Am văzut acest lucru când am discutat raportul dintre legenda sacră şi *Viețile sfinților*, dintre legendă eroică şi saga, dintre mythos şi mit. Revenim la reproşul pe care îl face Arnim lui Jacob Grimm,

când spune „nu vă mai cred că basmele pentru copii au fost transcrise de voi aşa cum le-aţi întâlnit". În modul nostru de exprimare această afirmaţie ar suna astfel: fiecare reprezentare actualizată se abate de la ceea ce tinde să ofere forma simplă. Grimm răspunde: „Aici ajungem la exactitate" şi se foloseşte de imaginea oului spart; rescris în terminologia noastră, acest lucru ar suna astfel: nu putem evita reprezentarea actualizată, însă această reprezentare actualizată trebuie să fie în aşa fel încât să facă trimitere pe cât posibil nemijlocit la forma simplă ca atare, să fie cât mai puţin orientată înspre stabilitate, particularitate, unicitate.

De aceea Jacob Grimm a renunţat să se ocupe de basm aşa cum se regăsea acesta în literatură şi a mers la popor. Trebuie stabilit într-o cercetare de sine stătătoare în ce măsură *Basmele pentru copii şi familie* sunt „exacte" în acest sens şi în ce măsură sunt influenţate totuşi de contextul literar al secolului al XVIII-lea. Sigur este faptul că oricât de adaptată ar putea fi forma *Basmelor pentru copii şi familie*, *Jacob Grimm a recunoscut forma simplă în basm*.

VI. Îndeletnicirea spiritului: *morala naivă*. Lumea tragică. Fizionomiile verbale ale basmului tragic. Miraculosul ca natural. Fizionomiile verbale ale basmului. *Obiectul* basmului

Am spus că în basm lumea se transformă numai după un principiu existent doar în această formă şi determinant doar pentru această formă. Pentru toate formele simple am numit acest principiu îndeletnicirea spiritului. Vrem să facem acest lucru şi aici şi să încercăm să definim îndeletnicirea spiritului corespunzătoare basmului.

Acolo unde în decursul istoriei literaturii basmul se opune sau se alătură nuvelei, a fost subliniat cu o anumită predilecție faptul că basmul este o povestire moralizatoare. Nu este nevoie să cercetăm în detaliu acest fapt, este suficient să amintim că Perrault şi-a numit povestirile *Histoires ou Contes du temps passé avec des Moralités*, că într-adevăr a încheiat fiecare basm cu o *Moralité* în rimă, iar în introducere afirmă: „Peste tot virtutea este răsplătită, viciul pedepsit. Aceste povestiri vor să arate ce multe beneficii decurg din a fi cumsecade, răbdător, chibzuit, muncitor, ascultător … şi ce urmări negative sunt dacă nu esti aşa. Oricât de frivole şi de bizare sunt aceste poveşti prin întâmplările lor (*aventures*), este cert faptul că ele trezesc în copii dorința de a le fi asemănători celor care devin aici fericiți, şi în acelaşi timp frica de nefericirea căreia îi cad pradă cei răi prin răutatea lor … Povestirile

sunt asemenea unei seminţe, mai întâi cresc din ea bucuria şi mâhnirea, dar apoi înfloresc din ea înclinaţia spre bine".

Aici ne frapează în primul rând o oarecare contradicţie: dacă povestirile sunt frivole, cum ar putea ele să semene sămânţa bună în inimile tinerilor, dacă sunt bizare, cum ar putea să servească drept dovadă pentru o regulă trainică de viaţă? Dacă le analizăm mai atent, observăm totuşi că în aceste povestiri anumite persoane devin fericite, dar este îndoielnic în ce măsură este răsplătită tocmai virtutea, iar viciul pedepsit. Să luăm ca exemplu *Motanul încălţat*. Din care fapt reiese că ucenicul morarului este cumsecade, răbdător, chibzuit, muncitor, ascultător? Desigur, el este ascultător pentru că face tot ce-i porunceşte motanul. Şi motanul însuşi: el minte şi înşală de la început până la sfârşit, constrânge şi pe alţii prin rugăminţi şi ameninţări să mintă, mănâncă în cele din urmă un vrăjitor care nu i-a făcut nimic rău – sau prea puţin. Sunt atât de virtuoşi frumoasa din pădurea adormită sau prinţul care nici una, nici două fură sărutări de la o tânără fată care doarme? Nici Tom Degeţel, nici Scufiţa Roşie nu mi se par a fi în mod necesar eroi virtuoşi. Pe de altă parte, nici nu putem spune că motanul şiret sau prinţul frivol ne lasă o impresie de imoralitate.

Chiar dacă personajele şi întâmplările basmului nu ne dau impresia de moralitate, nu putem contesta faptul că ele oferă o satisfacţie – iar această satisfacţie se bazează mai puţin pe faptul că „înclinaţia noastră spre fantastic" este satisfăcută odată cu „dragostea pentru natural şi adevăr",

ci mai mult pe faptul că în aceste povestiri totul decurge în modul în care, după intuiția noastră, ar trebui să decurgă lucrurile şi în lume.

În *Motanul încălțat* întâlnim un ucenic de morar; el se află în contrast cu frații săi, care au moştenit amândoi ceva de valoare: moara şi măgarul; în schimb, el a primit ceva fără valoare: motanul. Această stare de fapt nu este imorală în sine, totuşi ne dă sentimentul de nedreptate şi sentimentul că această nedreptate trebuie compensată. În cursul povestirii urmează această satisfacere, şi anume astfel încât tocmai acest ceva fără valoare, motanul, devine mijlocul compensatoriu, iar în cele din urmă norocul celui dezavantajat depăşeşte cu mult norocul fraților săi. Aceasta nu este cu siguranță o etică în sens filosofic; nu se spune nicăieri ce şi cine e virtuos sau nu; nu înseamnă că morarul este rău pentru că s-a purtat mai bine cu fiii săi mai mari decât cu cel mic; nici cei doi frați nu sunt mai răi decât al treilea în acest basm – totul nu semnifică decât faptul că simțul nostru al dreptății intră în oscilație datorită unei stări de fapt sau unor întâmplări şi că este echilibrat, satisfăcut din nou printr-o serie de întâmplări, printr-o întâmplare excepțională. Mai nuanțată este situația din *Cenuşăreasa*, unde o fată sărmană este pusă în opoziție cu o mamă vitregă rea şi două surori vitrege rele, dar şi aici răutatea rudelor este mai puțin accentuată decât nedreptatea; iar satisfacția pe care o simțim în cele din urmă nu provine din faptul că o fată harnică, ascultătoare, răbdătoare este răsplătită, ci din faptul că întreaga întâmplare

corespunde aşteptărilor şi pretenţiilor pe care le avem de la o lume dreaptă.

Această raportare la modul în care ar trebui să decurgă lucrurile în lume ni se pare a fi hotărâtoare pentru forma basm: ea este îndeletnicirea spiritului corespunzătoare basmului. Perrault şi alţii au observat foarte bine că basmul este „moralizator", dar el nu este moralizator în sensul de etică filosofică. Dacă suntem de acord cu Kant că etica răspunde la întrebarea „Ce trebuie să fac?" şi că prin urmare judecata noastră etică rezidă într-o evaluare a acţiunilor umane, atunci basmul nu se încadrează aici. Însă dacă spunem că mai există o etică ce răspunde la întrebarea „Cum trebuie să decurgă lucrurile pe lume?" şi o judecată etică ce nu se ghidează după acţiuni, ci după întâmplări, atunci vedem că această judecată este cuprinsă de limbaj în forma basmului.

În contrast cu etica filosofică, cu etica acţiunii, numesc această etică *etica întâmplării* sau *morala naivă*; folosesc cuvântul *naiv* în acelaşi sens în care îl foloseşte Schiller atunci când vorbeşte de poezia naivă. Judecata noastră etico-naivă este o judecată a sentimentului; ea nu este estetică, pentru că ne vorbeşte apodictic şi categoric; nu este nici utilitară, nici hedonistă, linia ei directoare nu este nici utilul, nici plăcutul; ea se află în afara religiosului, pentru că este nedogmatică şi independentă de o îndrumare divină – este o judecată pur etică şi totuşi absolută. Dacă definim forma noastră, putem spune că în basm se găseşte o formă în care întâmplarea, mersul lucrurilor este ordonat

astfel încât să corespundă total cerințelor moralei naive, deci sunt „bune" şi „drepte" conform judecății noastre absolute a simțului pentru dreptate.

Astfel, basmul se află în contrast evident cu ceea ce suntem obişnuiți a observa în lume ca întâmplare reală. Mersul lumii corespunde în cele mai rare cazuri cerințelor moralei naive, de multe ori nu este „drept" – basmul se află deci în contrast cu o lume a „realității". Această lume a realității nu este lumea în care lucrurilor le este conferită o valoare de existență general valabilă, ci o lume în care întâmplarea contrazice morala naivă, o lume pe care o percepem în mod naiv ca fiind imorală. Se poate spune că aici îndeletnicirea spiritului este activă din două puncte de vedere: pe de o parte, cuprinde şi percepe în sens negativ lumea ca pe o realitate ce nu corespunde eticii întâmplărilor, pe de altă parte, ilustrează în mod afirmativ o lume în care toate cerințele moralei naive sunt îndeplinite.

Numim *tragică* această lume a imoralului naiv, această lume „reală", care este negată aici, şi nu intenționăm o judecată estetică, ci o judecată care ne vorbeşte în termeni categorici şi apodictici: o judecată sentimentală. „Tragic" spunem pe scurt, însă pentru a fi exacți spunem: când trebuie să existe ceea ce nu poate exista, sau: când nu poate exista ceea ce trebuie să existe. Putem spune aici că tragică este opoziția dintre o lume percepută în mod naiv ca fiind imorală şi pretenția noastră etică naivă cu privire la întâmplări.

Ne-am putea aştepta ca din această eficienţă dublă a îndeletnicirii spiritului să izvorască de asemenea două forme, ca pe lângă forma în care mersul lumii este astfel ordonat încât corespunde pretenţiilor moralei naive, să găsim o formă în care se cristalizează naiv lumea imorală, lumea tragicului – pe scurt, trebuie să existe un anti-basm. Acesta chiar există în realitate. Dacă luăm spre exemplu povestea celor doi copii ai regelui, care nu se pot apropia unul de altul pentru că apa este mult prea adâncă, şi care se termină cu moartea, sau povestirea despre Pyramus şi Thisbe cu leul, avem aici reprezentarea actualizată a acestei forme simple. Ele corespund lumii tragicului; mersul tragic al lumii este comprimat într-o fizionomie verbală; *apă mult prea adâncă*, *leu* semnifică aici a purta în sine separarea şi moartea. Nu ar fi greu să găsim o multitudine de astfel de anti-basme sau, dacă dorim să utilizăm o *contradictio in adjecto*, astfel de *basme tragice*; îmi par a fi frecvente îndeosebi în antichitate şi la celţi. Faptul că forma nu a fost recunoscută ca atare şi, prin urmare, nu are nici nume are drept cauză în primul rând faptul că în epoca modernă – după cum am văzut deja din exemplele noastre – ea se regăseşte de cele mai multe ori ca formă artistică şi este cunoscută doar în această actualizare, iar în al doilea rând, faptul că ea a fost dată la o parte de a doua formă, care rezultă din îndeletnicirea spiritului cu morala naivă şi în care eficacitatea este deplină. Dacă revenim la formele artistice, vom vedea cât de necesar este să delimităm şi forma simplă a basmului tragic.

Forma basm este tocmai forma în care se realizează îndeletnicirea spiritului cu efectul său dublu, forma în care tragicul este atât introdus, cât şi desfiinţat. Observăm acest lucru din alăturarea datelor şi întâmplărilor. Sunt alese cu precădere stări de fapt şi evenimente care contrazic simţul nostru pentru dreptate: un băiat moşteneşte mai puţin decât fraţii săi, este mai mic, mai prostuţ decât cei din mediul său; copii sunt abandonaţi de părinţii săraci sau sunt trataţi rău de părinţii vitregi; mirele este despărţit de mireasa sa; oameni cad în puterea monştrilor răi, trebuie să îndeplinească sarcini grele, supraomeneşti, trebuie să fugă, sunt urmăriţi – dar toate acestea sunt depăşite în cursul întâmplărilor, se ajunge la un sfârşit care corespunde simţului nostru pentru dreptate. Brutalizarea, nerecunoaşterea, păcatul, vinovăţia, samavolnicia apar în basm doar pentru a fi îndepărtate în cele din urmă şi a fi rezolvate prin morala naivă. Toate fetele sărmane primesc în final prinţul care li se cuvine, toţi băieţii prostuţi şi săraci prinţesa lor; iar moartea care semnifică într-un anumit sens un apogeu al imoralităţii naive este abolită în basm: „Dacă n-au murit, mai trăiesc şi astăzi".

Din această construcţie internă a basmului se naşte satisfacţia morală de care vorbeam: imediat ce păşim în lumea basmului, desfiinţăm lumea realităţii, pe care o simţim ca fiind imorală.

Această desfiinţare este dusă la capăt prin toate detaliile. Ea este explicaţia pentru existenţa fantasticului, identificat drept caracteristică definitorie şi de scriitorii care s-au

ocupat de basm. Acolo unde într-o îndeletnicire a spiritului realitatea semnifică imoralitatea naivă, nicio întâmplare nu poate fi identică cu realitatea. Astfel ia naştere paradoxul aparent care reprezintă fundamentul real al basmului: *în această formă fantasticul nu este fantastic, ci este de la sine înțeles*. Aici putem să comparăm basmul cu legenda sacră. Minunea era în cazul legendei sacre singura confirmare posibilă a unei virtuți care a devenit activă, s-a reificat; fantasticul este aici singura certitudine posibilă că a încetat imoralitatea lumii. Aşa cum înțelegem legenda sacră ca atare doar prin minune, aşa cum minunea este acolo ceva necesar şi de la sine înțeles, aşa şi basmul devine inteligibil doar prin fantastic. Nu este fantastic faptul că Cenuşăreasa îmbrăcată sărăcăcios primeşte cele mai frumoase haine sau că cei şapte iezi ies din burta lupului, ci este ceea ce aşteptăm noi, ce revendicăm în formă; ceea ce ar fi fantastic în această formă, şi deci lipsit de sens, ar fi ca lucrurile să nu se întâmple şi, astfel, basmul şi lumea sa să-şi piardă valabilitatea.

Putem explica în acelaşi mod a doua trăsătură a basmului. Acțiunea se situează „departe, foarte departe de aici", şi se petrece „cu mult, foarte mult timp în urmă"; sau locul este nicăieri şi pretutindeni, iar timpul nicicând şi mereu. De îndată ce basmul capătă trăsături istorice – şi acest lucru se întâmplă acolo unde se încrucişează cu nuvela –, pierde din forță. Delimitarea istorică a spațiului şi a timpului se apropie de realitatea imorală, frânge puterea fantasticului necesar şi de la sine înțeles.

Acest lucru e valabil şi pentru personaje, şi ele trebuie să dispună de acea siguranță nedefinită în fața căreia eşuează realitatea imorală. Dacă prințul din basm ar purta numele unui prinț istoric, am fi transportați imediat din etica întâmplării în etica acțiunii. Nu am mai întreba: „Şi ce s-a întâmplat cu prințul?", ci am întreba: „Ce a făcut prințul?" şi atunci în locul necesității s-ar instala îndoiala. Acelaşi lucru se întâmplă şi cu acele ființe care joacă un rol atât de important în basm: cu zânele, monştrii şi căpcăunii. Şi ei sunt configurații clare ale îndeletnicirii spiritului pe care o reprezintă în ambele direcții. Monstrul, vrăjitorul, devoratorul de oameni, vrăjitoarea reprezintă direcția tragicului; zânele bune cu tot ceea ce ține de ele, cu darurile fantastice, sunt mijlocul cel mai sigur de a evada din realitate. Toți sunt fermecați, ambele categorii nu sunt de fapt personaje care acționează, ci executanți ai unei întâmplări etice pe care una din categorii o poate împiedica, iar cealaltă o dirijează în direcția judecății noastre sentimentale. Astfel, motanului nostru încălțat nu i se opune nicio ființă care i-a făcut mai mult sau mai puțin rău şi pe care o omoară prin viclenie, ci mijlocul prin care trebuie să se întâmple compensarea dreaptă; motanul fără valoare, prin care sărmanul ucenic de moară primeşte mai mult decât i-a oferit soarta, învinge aici o ființă care prin natura ei stă în calea întâmplării drepte, a norocului; comorile vrăjitorului rău nu îi aparțin acestuia – aparțin în primul rând celui care a primit prea puțin.

În sfârşit, am ajuns la fizionomia verbală a basmului. Aceasta iese atât de tare în evidenţă, în ea se ordonează întâmplările într-un mod atât de hotărâtor, încât a fost percepută ca adevăratul „conţinut" al basmului. Cuvântul *motiv*, pe care l-am evitat din raţiuni precizate mai devreme, este folosit de cercetarea basmului cu o predilecţie extraordinară; basmele obişnuiesc a fi împărţite în funcţie de „motivele basmului". S-a mers atât de departe încât să se afirme că basmul nu este nimic altceva decât o asamblare destul de arbitrară a unor astfel de motive, că el poate fi descompus, ca să spunem aşa, în motivele sale, şi reconstruit din alte motive, că un basm se poate confecţiona din motive întocmai ca un mozaic. Nu este necesar să pierdem mult timp cu această dezbatere. Basmul este întâmplare, întâmplare în sensul moralei naive; dacă îndepărtăm această întâmplare cu începutul ei tragic, înaintarea ei în direcţia dreptăţii, piedicile ei tragice, finalul ei etic, atunci rămâne un oarecare schelet fără sens, care nu ne poate garanta satisfacţia morală şi care serveşte cel mult ca mijloc mnemotehnic pentru reconstruirea formei. Putem însă spune că această întâmplare, care construieşte forma ca pe un întreg, care se naşte din îndeletnicirea spiritului, se împarte în unităţi indivizibile şi că aceste unităţi încărcate şi impregnate de întreg sunt cuprinse ca fizionomii verbale. Aşa cum în legenda sacră fizionomiile verbale sunt încărcate cu virtute şi minune, în legenda eroică cu înrudirea şi tot ceea ce ţine de înrudire, în basm ele sunt încărcate cu tragic şi dreptate în sensul moralei naive. În acest sens,

nedreptatea se numeşte *a fi prostuț, a fi îmbrăcat în zdrențe*; tragicul: *a alege şi a separa o grămadă de semințe diferite într-o noapte; a face o călătorie nesfârşită; a se lupta cu un zmeu*; dreptate: *a primi o comoară, a se căsători cu un prinț*. Dar întotdeauna această fizionomie verbală este încărcată cu ceea ce anulează realitatea imorală, întotdeauna ea semnifică, precum timpul, locul şi personajele, fantasticul într-o oarecare măsură.

Există şi în cazul basmului un obiect care este încărcat cu puterea formei? Tocmai pentru că basmul se află în contrast cu ceea ce obişnuim a observa în lume ca întâmplare reală, pentru că lumea basmului este despărțită radical de o lume a realității, întocmai ca şi lumea oricărei alte forme, este greu să găsim obiecte care ar putea reprezenta basmul într-o lume percepută ca realitate şi negată din acest motiv, care să fie încărcat cu puterea basmului în acelaşi mod în care moaştele reprezintă forma legendei sacre sau runa forma ghicitorii. Cu toate acestea, mi se pare că avem de-a face cu acelaşi proces şi în cazul obiectelor pe care basmul le extrage dintr-o realitate, pentru a le transforma conform legilor fantasticului. Când în *Cenuşăreasa* lui Perrault bostanul mare din grădină nu este un bostan, ci o caleaşcă, când şoarecii din capcană şoareci nu sunt şoareci, ci cai, sau când, în alte basme, o nucă nu conține un miez, ci o rochie fermecată sau o cloşcă cu pui din aur, nu aş pune toate acestea pe seama fizionomiilor verbale, ci aş spune mai degrabă că dovleacul, şoarecii sau nuca rămân aici obiecte ale realității, care sunt încărcate atât de mult cu

fantastic conform cerințelor moralei naive, încât realitatea însăşi nu le mai recunoaşte ca fiind proprietatea ei.

Trebuie să recunosc că nu am găsit niciun nume pentru obiectele de acest gen.

GLUMA

I. Tipuri. Îndeletnicirea spiritului: *legare* şi *dezlegare*; în limbaj; în logică; în etică

În cazul ultimei forme de care ne ocupăm nu este nevoie să întrebăm dacă şi unde mai este vie în timpurile noastre – nu există nici timpuri, nici zone în care nu s-ar găsi gluma, atât în ființă, cât şi în conştiință, atât în viață, cât şi în literatură.

Asta nu înseamnă că gluma a fost apreciată mereu şi pretutindeni la fel. Au fost timpuri în care gluma a ajuns până la cele mai înalte specii şi forme artistice şi timpuri în care a trebuit să se mulțumească să fie doar parte din folclor în sens larg. Însă peste tot unde gluma este parte din folclor, ea desemnează prin felul ei, prin modul de a glumi, rasa, poporul, grupul, timpul din care a luat naştere de fiecare dată: putem deosebi gluma americană de cea englezească, pe cea englezească de cea irlandeză, avem în Germania o berlineză[1], un hamburger şi un münchener[2] – glumă evreiască. Tot astfel, gluma antică, cea medievală şi cea renascentistă nu pot fi confundate una cu alta, gluma vânătorească se deosebeşte de cea a infractorilor. Acesta este şi motivul pentru care numele acestei forme sunt atât de diverse, iar în cadrul denumirii generale se găsesc atât

[1] Tip de gogoaşă, specialitate din Berlin (n.tr.).
[2] Marcă de bere (n.tr.).

de multe denumiri secundare. *Witz* (gluma), care în rest mai are şi altă semnificaţie, desemnează această formă doar în germana standard; olandeza şi dialectul german din nord au *grap*, cu etimologie nesigură, engleza *joke*, franceza *bon mot*, italiana *scherzo* ş.a.m.d. Pe lângă acestea, în germana nouă de sus avem cuvinte care desemnează subspecii, cum ar fi *Kalauer* (calambur), care provine din francezul *calembourg*, *Zote* (măscară) din francezul *sotie*, în engleză avem *pun*, vorbim despre *bulls* irlandeze ş.a.m.d. Gluma ne oferă, aşadar, cea mai bună posibilitate de a înţelege cum în cadrul aceleiaşi îndeletniciri a spiritului o formă se realizează diferit în funcţie de popor, timp şi stilul timpului.

Pe noi ne interesează aici nu deosebirile, ci îndeletnicirea spiritului întregului. De aceea trebuie să spunem mai întâi că în forma glumă, pretutindeni unde o găsim, este dezlegat ceva, că gluma dezleagă ceva ce a fost legat.

Dorim să explicăm acest lucru prin câteva exemple. Dacă începem cu limbajul, găsim aici un mod foarte răspândit de a glumi, pe care îl numim joc de cuvinte.

În măsura în care limbajul este o metodă de a transmite ceva altora sau de a comunica cu alţii, este clar de la început că fiecare parte a limbajului trebuie să fie inteligibilă. De aceea într-o limbă, în măsura în care intenţionează să furnizeze acest lucru, fiecare formă verbală trebuie folosită doar cu semnificaţia inteligibilă. Însă dacă folosesc un cuvânt cu altă semnificaţie, sau mă refer la o altă semnificaţie în timp ce îl folosesc aparent cu o semnificaţie, sau dacă înlocuiesc un cuvânt inteligibil cu un al doilea, care sună la fel, dar are alt înţeles, aici nu reiese, cum am

văzut la limbajul special al ghicitorii, polisemie, ci ia naştere sensul dublu, adică intenția comunicativă a limbii este anulată, inteligibilitatea limbii este dizolvată, raportul dintre vorbitor şi receptor este anulat momentan. Tocmai această dezlegare este intenționată de jocul cu cuvintele, jocul de cuvinte.

Dacă rugăm un francez să facă un joc de cuvinte despre o epidemie, deci un *jeu de mots*, acesta răspunde: „je ne fais pas un jeu de maux". Înlocuind cuvântul *mots* cu un omonim, este anulată legătura necesară care trebuie să se refere la aceeaşi situație în întrebare şi răspuns – s-a format sensul dublu. Mai mult decât atât, avertizându-l pe interlocutor că nu trebuie să se joace cu chestiunile serioase, francezul a dezlegat întregul termen *jeu de mots*.

Un german din nord intră într-o friguroasă zi de iarnă într-un magazin universal saxon şi îi cere şefului o bentiță – după ce se gândeşte un pic, şeful răspunde: „raionul mâncare pentru păsări". Din nou avem aici sensul dublu, care rezultă din faptul că germanul din nord şi saxonul nu se „înțeleg". Dar din nou aici se dezleagă mai multe: în primul rând, faptul că prin transformări dialectice doi oameni care vorbesc aceeaşi limbă se referă totuşi la lucruri diferite datorită faptului că cuvintele sună la fel, în al doilea rând, convingerea proprietarului magazinului universal că trebuie să aibă în stoc orice articol.

Se vede că până şi o glumă simplă este deja o structură complicată. Toate părțile din structura respectivă au însă mereu acelaşi scop: de fiecare dată se eliberează ceva prin ele, o legătură este dezlegată.

Mijloacele de care dispune limba pentru a dezlega ceva sunt la fel de numeroase ca mijloacele de care dispune pentru a lega ceva. Fiecare modalitate de a reda lingvistic o stare de fapt, fiecare formă verbală care se naşte astfel are antipozii ei comici în glumă. Trebuie doar ca acolo unde este folosită o abstracție să recurgem la concret, acolo unde se face referire la o imagine să revenim la sensul propriu, şi apare rezolvarea comică.

Ceea ce e posibil în limbaj se poate aplica şi logicii. Fiecare proces de gândire, toate condițiile, principiile, legile şi normele gândirii corecte pot fi anulate spontan. Nu este nevoie decât să întrerupem ordinea, să înlocuim un membru cu un altul, să sărim de la o logică la alta, de fiecare dată rezultă ceva care prin nonsensul său, prin absurdul său, prin incomprehensibilitatea sa ia forma glumei.

Un grec visează că a fost la o hetairă celebră şi povesteşte acest lucru în agora. Hetaira aude discuția şi solicită plata. Cazul ajunge în fața judecătorului, care porunceşte bărbatului să pună banii pe masă, pune să se aducă o oglindă şi îi permite hetairei să ia ca plată pentru plăcerea visată imaginea din oglindă a banilor. O paralelă a acestei logici găsim în povestirea călătorului, care aduce din Egipt un ihneumon împăiat pentru a stârpi şerpii pe care crede că-i vede fratele său din Berlin, suferind de delirium tremens, şi care la reproşul: „Dar acesta nu-i un ihneumon adevărat!" răspunde: „Corect! Dar nici şerpii nu sunt adevărați".

În etică întâlnim acelaşi lucru. Să luăm spre exemplu o povestire morală foarte cunoscută despre un bărbat care,

stând sub un stejar, se întreabă cum de stejarul are nişte fructe mici, nesemnificative, în timp ce dovlecii mari şi frumoşi din grădina sa cresc pe plante târâtoare. Natura şi creaţia nu i se par a fi consecvente. Dar în timp ce meditează şi se îndoieşte, îi cade o ghindă în cap – şi astfel se lămureşte şi se bucură măcar că în stejar nu cresc dovleci. Cu siguranţă, povestirea are o tentă serioasă, dar la fel de sigur este că ea are anumite goluri, că ceva nu se potriveşte aici. Este o bucurie să vedem cum gluma pune stăpânire pe poveste, pornind de la aceste goluri, şi cum se foloseşte de ceea ce nu se potriveşte, pentru a dizolva şi a anula etica povestirii sau satisfacţia morală pe care ar putea-o furniza. Sub formă de glumă, povestea ar suna astfel: un preot se plimbă într-o seară de vară prin împrejurimile casei sale cu capul descoperit şi se lasă purtat de gânduri evlavioase cu privire la minunea creaţiei. O vrabie, care zbura pe deasupra, se găinăţează pe chelia lui. Preotul împreunează mâinile şi spune: „Doamne, îţi mulţumesc că n-ai dat aripi vacilor". Aici este dezlegat totul. Îndoiala din sufletul laicului este înlocuită cu siguranţa din sufletul preotului. În loc de două fructe comparabile: ghindă şi dovleac, apar două animale incomparabile: vrabia şi vaca. În cele din urmă vine în ajutor şi necuviinţa. Pentru că aşa cum în glumă absurdul reprezintă anularea logicii filosofice, la fel şi necuviinţa înseamnă în glumă anularea a ceea ce ne prescriu morala practică, obiceiurile frumoase şi buna-cuviinţă.

Dacă mergem mai departe, observăm cum nu numai limbajul, logica, etica şi alte asemenea pot fi dezlegate, ci şi tot ceea ce am numit glumă în cursul acestei prezentări se

destinde în glumă. Dacă am spune o ghicitoare cum ar fi: „Sub un prun este ceva albastru cu un sâmbure în mijloc. Ghiceşte, ce este aceasta?", şi răspundem celui care ghiceşte „o prună" că este un husar albastru „care a înghiţit sâmburele de prună", iar celui care cunoaşte rezolvarea cu husarul îi spunem că în acest caz este tocmai „o prună", anulăm astfel forma ghicitoare care se întemeiază pe faptul că ghicitoarea poate fi dezlegată – şi nu este cazul aici. Când transformăm zicala: „Învaţă să suferi fără să te plângi" în: „Învaţă să te plângi fără să suferi", dizolvăm experienţa care s-a condensat în zicală. În cazul poveştii cu bobul de fasole, paiul şi cărbunele am văzut că acolo unde ne adresăm cu o întrebare simulată lumii şi fenomenelor ei, forma myhtos se destinde, este anulată şi poate deveni glumă. Dacă am lua la rând formele simple, am descoperi că toate se pot dizolva în glumă.

Întâlnim gluma cu toate exagerările ei, cu toate prefacerile ei, cu capacitatea ei de a întoarce ceva cu susul în jos, în toate domeniile. Mijloacele de care se foloseşte sunt nenumărate căci, repetăm, aceste mijloace sunt la fel de numeroase ca mijloacele de care se folosesc limbajul, logica, etica, forma simplă, pentru a-şi atinge ţelurile obligatorii. Orice obligaţie râvnită poate să fie anulată în anumite condiţii într-un anumit punct şi să ia forma glumă.

II. *Comicul, insuficiența, zeflemeaua*

Obişnuim să numim îndeletnicirea spiritului din care ia naştere gluma cu ajutorul cuvântului *comic*, de origine greacă. Trebuie să fac însă o precizare, să restrâng într-o oarecare măsură termenul. Întocmai ca în cazul noțiunii de tragic, o estetică filosofică, care pornea în primul rând de la formele artistice, s-a ocupat cu noțiunea de comic şi a ajuns la unele rezultate, la unele definiții, a declarat chiar comicul ca fiind o „valoare în afara esteticii". În schimb, misiunea noastră este şi rămâne una morfologică; peste tot ne-am ținut departe de estetică şi dorim să facem acest lucru şi aici; nu ne interesează aici raportul dintre comic şi tragicul estetic, sublim, caracteristic sau frumos în sensul estetic sau într-o formă artistică. Prin comic înțelegem o îndeletnicire a spiritului din care ia naştere o formă simplă.

La prima vedere, comicul pare ceva negativ, dacă luăm în considerare aprecierile noastre de până acum. Am vorbit peste tot de dezlegare, am arătat că peste tot ceva, limbajul, logica, etica, forma simplă, era dizolvat. Nu avem aceeaşi situație ca la basm, unde era desființată o lume percepută ca fiind imorală. Aici trebuie să existe altceva care să fie cuprins de glumă în ființa sa, să fie dezlegat.

Se pune acum întrebarea dacă şi în ce măsură comicul însuşi are capacitatea de a crea o nouă formă, dacă şi în ce măsură ceea ce este dezlegat rămâne la fel în ciuda dezlegării. Se poate deci întreba în felul următor: construieşte comicul, în acelaşi mod ca celelalte forme simple, o lume

proprie, sau aduce doar o transformare eliberatoare unei alte lumi?

Dacă ne amintim ce am spus în introducerea noastră despre plăsmuire şi creaţie, putem clarifica semnificaţia morfologică a acestei întrebări prin câteva exemple.

Este clar că un vas fără fund, deci un vas care nici nu corespunde termenului de vas, nici nu este suficient ca obiect pentru aşteptările pe care le avem de la un vas, nu a încetat cu toate acestea să fie un vas ca formă. Îl putem numi vas cu semn negativ. Chiar dacă s-ar constata că acest vas fără fund ar putea fi folosit, de exemplu, pentru a sparge capul unui duşman, şi chiar dacă acest vas, de exemplu o ulcea, ar fi folosit în acest scop, tot ar trebui să spunem că, deşi vasul a fost utilizat ca armă, el a rămas totuşi un vas. În schimb, un intestin pe care îl luăm de la o oaie sau de la o pisică, pe care îl preparăm şi pe care îl întindem apoi pe un arc, pentru a trage apoi cu arcul, sau pe o placă de rezonanţă pentru a obţine tonuri, nu mai poate fi pus datorită modificării sale în legătură nici cu termenul şi nici cu obiectul *intestin*, ci a devenit o coardă sau o strună, iar coarda şi struna nu pot fi percepute în niciun caz ca intestin cu semn negativ.

Cu privire la comic, putem să punem întrebarea noastră în felul următor: este ceea ce a devenit glumă prin dezlegare un vas fără fund sau o coardă? Sau: este ceea ce devine comic acelaşi lucru cu semn negativ sau se creează ceva nou prin comic?

Pentru a putea hotărî acest lucru trebuie să discutăm pe scurt despre intenția comicului şi a glumei.

Pentru că în glumă avem un mijloc prin care putem dezlega ceva, este evident că ne străduim să folosim acest mijloc de fiecare dată când întâlnim ceva ce regretăm, judecăm, ne repugnă, sau, pentru a folosi un termen general, ceea ce blamăm. Nu tot ceea ce este demn de a fi blamat poate fi transformat şi dezlegat prin comic. Am văzut deja în povestirea moralizatoare despre cel nemulțumit şi în jocurile de cuvinte că în lucrul de dezlegat trebuie să existe ceva care nu se potriveşte, care deja purta în sine începutul sau miezul unei dezlegări, care era deja pe cale a se dezlega şi putem folosi pentru aceasta cuvântul insuficiență. Cerința necesară pentru a putea dezlega lucrul demn de blamat sau o structură oarecare în mod comic şi a-i da forma glumă este deci faptul că această structură este insuficientă. Trebuie să mai adăugăm faptul că termenii *blamabil* şi *insuficient* nu trebuie să se suprapună, dar că se pot suprapune foarte bine în anumite condiții, astfel încât în cele din urmă insuficiența să ajungă la o dezlegare comică.

Numim *zeflemea* ceea ce rezultă într-o glumă, în măsura în care intenționează să dezlege blamabilul dintr-o insuficiență sau insuficiența din sine însăşi.

III. *Satira* şi *ironia*; în forme artistice; strictețea şi poanta

În funcție de cât de mare este depărtarea dintre blamabil, care este dezlegat prin zeflemea, şi zeflemitor, care îl dezleagă, deosebim din nou două forme, pe care le numim *satiră* şi *ironie*.

Satira este zeflemeaua a ceea ce blamăm sau ne repugnă şi ceea ce este îndepărtat de noi. Nu vrem să avem nimic de-a face cu cel satirizat, i ne opunem dur, de aceea îl dezlegăm fără compătimire, fără milă.

În schimb, ironia ia în râs ceea ce blamăm, dar nu se opune lucrului blamat, ea simte compătimire, este implicată. De aceea, pentru ironie comuniunea este un cuvânt definitoriu. Zeflemitorul are în comun cu obiectul ironiei sale simțirea pentru ceea ce este luat în râs, el îl cunoaşte din sine însuşi, dar l-a recunoscut în insuficiența sa şi arată această insuficiență celui care se pare să nu o cunoaşte. De aceea comuniunea capătă aici o semnificație mai profundă. În ironie simțim ceva din familiaritatea şi familiarizarea celui superior cu ceea ce este inferior lui. Şi tocmai în această comuniune constă valoarea pedagogică a ironiei.

Satira distruge – ironia educă.

Dar conştientizarea faptului că ceea ce este luat în râs este cunoscut din propria persoană, constituie o parte din noi, face să putem reuni în ironie comicul cu toate nuanțările sale, de la melancolie până la durere. Satira amară este îndârjită împotriva obiectului ei; ironia amară

este amară, pentru că este amar să regăsim în noi înşine ceea ce luăm în râs la alţii.

Pe de altă parte, înrudirea dintre zeflemitor şi obiectul zeflemisirii poate duce la faptul că aceştia doi cresc din ce în ce mai mult împreună. Faptul că ironia se îndreaptă asupra ei însăşi şi se dezleagă pe ea însăşi poate fi cauza faptului că se mângâie pe ea însăşi sau se consolează.

Astfel, spiralele şi cărările încrucişate ale ironiei fac parte din cele mai înalte culmi pe care este capabilă să le atingă forma comicului. Un exemplu pentru acele poteci atrăgătoare şi greu de urmărit se regăseşte în prima parte din *Elogiul nebuniei* al lui Erasmus. În a doua parte, mai puţin profundă, avem un exemplu foarte bun de satiră.

Noţiunile de satiră şi ironie sunt confundate deseori una cu alta în limbajul uzual. Nu e de mirare, având în vedere că există multe opere de artă care încep ca satiră şi se termină în ironie, opere de artă în care autorul a crezut mai întâi că se poate raporta zeflemitor faţă de obiectul său, fără milă, dar în care încetul cu încetul a ajuns la convingerea că era înrudit cu obiectul zeflemisirii, că săgeţile erau aruncate asupra propriei persoane. Amintim aici de *Don Quijote* al lui Cervantes. Există alte opere de artă în care cele două forme coexistă neîncetat, în care dezlegarea satirică şi cea ironică par a se juca de-a prinselea, şi aici ne gândim la Ariosto, la Rabelais şi la unii dintre marii romantici germani.

Însă cu aceşti artişti am părăsit deja domeniul formelor literare simple şi ne regăsim în cel al formelor artistice, lucru care nu era în intenția noastră.

În acelaşi timp am văzut că ironia, care porneşte în zeflemisirea sa de la ceea ce are în comun cu obiectul luat în râs, ne conduce pe un alt drum. Recunoaştem aici că intenția comicului sau a glumei poate fi una mai profundă decât dezlegarea a ceea ce blamăm sau ne repugnă, şi că forma nu este în mod necesar luare în râs încrezută.

Viața şi gândirea noastră sunt într-o încordare continuă. Încordare înăuntrul şi încordare în afara noastră. De fiecare dată când această tensiune, această încordare amenință să devină supraîncordare, încercăm să o reducem, să o destindem. Unul dintre mijloacele – de multe ori singurul, deseori cel mai bun – pentru a ajunge de la încordare la relaxare este gluma. În măsura în care comicul are intenția de a destinde o încordare, ea nu se opune blamabilului sau insuficienței, ci strictеții. Folosim aici *strict* cu cea mai profundă semnificație. Adjectivul german *streng* (strict) este înrudit cu substantivul *Strang* (ştreang) şi cu verbul *(sich) anstrengen* (a-şi da silința). Avem aici un grup etimologic de care aparțin pe lângă multe altele şi latinescul *stringo* şi grecescul *στραγγάλη*. Semnificația acestui grup poate fi dedusă dintr-o sfoară care este răsucită, dobândind astfel rezistență, dar este încordată din ce în ce mai tare. Strictețea în sine nu este blamabilă şi în nici un caz insuficientă, ci, dimpotrivă, este, aşa cum am spus deja, o obligație necesară pentru viața şi gândirea noastră. Şi totuşi trebuie, acolo

unde este necesar, să avem posibilitatea de a ne anula strictețea sau de a ne elibera de ea. Scritorii renascentişti care s-au ocupat de conceptul de comic, de glumă şi faceție, vorbesc despre o *relaxatio animi*, despre o relaxare a spiritului. Într-adevăr, spiritul nostru deține prin glumă un mijloc prin care se poate elibera pentru moment de sine.

În măsura în care comicul şi gluma au scopul de a dezlega tensiunea în viață şi gândire şi de a elibera spiritul, nu mai putem numi zeflemea forma pe care o ia, ci trebuie să vorbim de poantă.

Poanta poate fi percepută în opoziție cu zeflemisirea, atunci când comicul nu se limitează la o situație anume, ci la o stare generală. Poanta se deosebeşte de zeflemisire, pentru că în ea dispare partea negativă care ni s-a părut la început a fi inerentă comicului. Căci eliberarea spiritului, care are loc prin destinderea sau dizolvarea unei tensiuni, nu este în niciun caz negarea unei stări de obligație sau de încordare, ci înseamnă libertate în sens pozitiv. Cât de mult înseamnă eliberarea libertate, simțim ori de câte ori comicul ne-a eliberat din cele mai severe încordări ale oboselii sau dilemei.

Acum, că am deosebit cele două intenții ale comicului, zeflemeaua şi poanta, trebuie să adăugăm faptul că forma glumă semnifică o unitate dublă, în care cele două sunt despărțite şi unite în acelaşi timp. Fără excepție, în una şi aceeaşi glumă sunt împlinite dezlegarea unei structuri insuficiente şi destinderea unei încordări. Chiar dacă o glumă are ca scop dezlegarea a ceva blamabil într-un caz

particular, aceasta are ca urmare faptul că ne eliberează de o încordare generală. Chiar şi cea mai caustică satiră şi cea mai amară ironie îndeplinesc misiunea lor dublă: Oricât ne-am ataca şi răni în prima duşmanul, în a doua pe noi înşine, ambele eliberează spiritul de o încordare interioară. În schimb, chiar dacă intenționăm prin comicul nostru să destindem o încordare, gluma noastră nevinovată porneşte tot de la un obiect, de la un caz special, în care este dizolvată o insuficiență.

Desigur, putem spune că într-o anumită glumă accentul cade pe una sau pe cealaltă parte. Dar gluma în care lipseşte una din cele două intenții ale comicului îşi pierde în mod necesar forma: este lipsită de sens sau devine jignire.

Păstrând acestea în minte, ne reîntoarcem la întrebarea noastră: deține comicul o lume proprie? Ce face gluma cu ceea ce dezleagă? Sau care este raportul dintre forma veche şi cea nouă?

IV. Funcția dublă. Figuri autonome. Lumea comicului; caricatura ca obiect

Dacă pornim de la noțiunea de zeflemea, atunci poate părea că gluma redă pur şi simplu blamabilul cu semn opus. Există forme ale zeflemelii – amintesc de parodie – care se aseamănă într-o oarecare măsură cu imitația. Ele repetă lucrul pe care îl iau în râs, dar îl repetă accentuând comic ceea ce purta în sine miezul destinderii, îl repetă într-un mod prin care este destins ca întreg. Am găsit repetiții în gluma despre francez, despre judecătorul grec, despre preotul evlavios, şi dacă am dori să căutăm în continuare, am găsi lucruri asemănătoare. În măsura în care gluma dizolvă un caz singular în limbă, logică, etică sau în alt domeniu şi porneşte de la insuficiență, adică în măsura în care rămâne zeflemea, este posibil să o percepem ca repetiție cu semn invers.

Am văzut însă şi că gluma oferă mai multe şi altceva, că în afară de intenția specială mai are şi una generală, eliberând spiritul prin destinderea unei încordări. Aşa cum libertatea spiritului nu este negarea unei constrângeri, ci ceva pozitiv în sine, nici gluma nu este doar o formă care repetă altă formă cu semn negativ, ci este în acelaşi timp, prin funcția ei dublă, o formă care creează autonom.

Putem observa acest proces îndeosebi la acele glume care, pornind de la greşeli şi slăbiciuni ale anumitor cercuri sau ale unui anumit tip de oameni, dau naştere la figuri şi forme autonome, conturate precis şi spontan; mă refer la

gluma care ridiculizează vânătorul, filfizonul, bucătăreasa, locotenentul, vagabondul, prințișorul, *homo novus*, avarul, beţivanul, dascălul, fata prostuță şi alții asemenea şi care este la fel de îndrăgită de revistele umoristice ale epocii moderne ca în snoavele de altădată. În mod evident, comicul este aici în primul rând zeflemea. Pornind de la insuficiențe, el încearcă să destindă lucrul mai mult sau mai puțin dezaprobat caracteristic tuturor acestor figuri. Dar în acelaşi timp comicul este aici poantă şi prin această însuşire reuşeşte să transforme aceleaşi figuri în forme fundamentale cu personalitate pozitivă. Ceea ce este ironizat la vânător devine prin intermediul poantei baronul Münchhausen; insuficiențele prințișorului devin în destinderea spiritului o figură conturată precis ca Serenissimus; în fine, doamna Raffke întruchipează ceea ce ne supără la parveniți.

Forța acestor personalități nou create, pe de-a-ntregul autonome, comice, este atât de mare, încât ele sunt capabile să acapareze toate poantele din trecut, toate glumele singulare care au avut aceeaşi intenție, aceeaşi direcție, şi să le raporteze într-un mod nou la sine. Ele devin centrii magnetici până când alte timpuri le dizolvă şi le înlocuiesc.

Pe scară redusă, fiecare glumă realizează acelaşi lucru: pornind de la ridicularizarea insuficienței, adică de la negativ, prin libertatea pe care o oferă spiritului nostru prin rezolvarea unei încordări ea devine la rându-i obligatorie şi îşi creează o lume pozitivă proprie. Lumea glumei ca întreg poate fi înțeleasă doar prin această dualitate a poantei şi

zeflemelii. Altfel spus: lumea comicului este o lume în care lucrurile devin obligatorii prin destinderea lor.

Comparația cu vasul fără fund nu a fost potrivită. A fost mai bună comparația intestinului cu coarda sau struna? Poate putem adăuga o a treia. Aşa cum anumite substanțe suferă o transformare chimică față de structura lor originară şi iau o formă printr-un proces de fermentație extrem de complicat, în urma căruia efectul lor devine total altul, pe scurt, aşa cum din must şi din lapte, din miere sau din orez şi cartofi se formează prin fermentație ceva care stimulează şi amețeşte, tot astfel din materiale spirituale, prin fermentația comicului, este creat ceva nou, ia naştere o formă cu un mod nou şi o funcție nouă.

Există obiecte care realizează o dezlegare în sensul îndeletnicirii noastre a spiritului, care, deci, ca obiect, încărcate cu îndeletnicirea spiritului, reprezintă forma noastră. Când introduce într-o societate omenească o maimuță îmbrăcată ca un om de afaceri, Hauff[3] dizolvă literar „societatea" în „umanitatea" ei. Oare nu face acelaşi lucru o maimuță adevărată, admirată şi aclamată de o mulțime de oameni în timp ce, sub biciul dresorului ei, îmbrăcată în frac, bea dintr-un pahar, mănâncă dintr-o farfurie, dansează în cerc sau fumează, pe scurt, se comportă omeneşte? Oare portretul unui strămoş cavaler de pe peretele camerei unui parvenit, în care sunt adunate detalii din toate

[3] Wilhelm Hauff, scriitor german (1802-1827).

timpurile şi stilurile, nu ilustrează întreaga atitudine a noilor îmbogăţiţi?

Numesc caricatură un astfel de obiect, în care are loc într-un anumit punct şi numai acolo o dezlegare. În mod obişnuit, caricatură înseamnă un portret care iniţiază un atac (*carica*) exagerat (*caricato*) la adresa unui caracter, care încearcă prin accentuarea şi exagerarea anumitor trăsături să dezlege prin el însuşi constituţia fizică şi spirituală. Aici însă un obiect atacă în acelaşi mod un caracter, o structură, o situaţie; încărcat cu îndeletnicirea spiritului, el caricaturizează, dezleagă.

PERSPECTIVE

Rezumat. Extinderea cercului. Fizionomia verbală. Reordonare şi continuare

Ne regăsim astfel în fața acelor forme despre care am spus la început că se găsesc într-o altă „stare de agregare" decât literatura propriu-zisă şi care nu sunt incluse în disciplinele care descriu construirea unităților lingvistice şi structurarea până la compoziția artistică definitivă, acele forme care – ni se pare important să subliniem încă o dată acest lucru – sunt atât de ancorate în limbă, încât par a se împotrivi şi conştiinței limbii, scrisului.

Am văzut cum toate aceste forme au loc atât în viață, cât şi în limbaj, cum sunt percepute atât în sfera ființei, cât şi a conştiinței;

cum pot fi deduse de fiecare dată dintr-o anumită îndeletnicire a spiritului;

cum le putem recunoaşte ca forme simple pure şi ca forme simple actualizate, cum apoi, în cele din urmă, evoluează spre o formă aplicată;

cum, în sfârşit, forma simplă îşi transferă de fiecare dată forța unui obiect, cum obiectul poate fi încărcat cu puterea formei.

Poate că am fi putut să prezentăm toate acestea mai sistematic, să evidențiem mai precis, să transmitem mai schematic ce au în comun toate formele simple, corelația lor internă. Cu toate acestea, am preferat să le dezvoltăm de fiecare dată, ca să spunem aşa, din ele însele, să o lăsăm pe fiecare în lumea ei proprie şi să indicăm trăsăturile generale comune doar acolo unde acestea reieşeau în cursul cercetării fiecăreia. Pericolul unei lucrări de analiză detaliată constă în faptul că ne oferă prilejul să evaluăm greşit părțile în raportul lor cu întregul; este soarta tuturor lucrărilor de analiză detaliată ca atunci când sunt încheiate, „imaginea lumii frumoase" să ni se înfățişeze ca fiind frântă. Am ales totuşi această cale deoarece a trebuit să luptăm împotriva unui uz lingvistic neglijent, care – am văzut acest lucru în dicționare – nu a mai fost capabil să deosebească precis cuvinte cu semnificații diferite, şi împotriva unui mod de gândire în care conceptele începuseră să pălească şi să se amestece. Prima noastră sarcină a fost delimitarea şi conturarea, construirea după o schemă bine cântărită *cura posterior*.

Aşadar, compararea în detaliu a formelor simple va trebui să constituie următoarea noastră misiune.

Pentru aceasta e nevoie de multe. Nu de puține ori am indicat în cursul acestui tratat că în anumite cazuri ar trebui inițiate cercetări separate şi dezvoltări. Aş fi putut şi poate ar fi trebuit să fac acest lucru mult mai des. În cazul cercetărilor de genul acesteia se simte la fiecare pas ce lipseşte; mereu se ivesc goluri şi se observă acest lucru, apare oftatul

adânc: suntem abia la început; de-abia acolo unde încheiem trebuie să înceapă adevărata muncă.

În definirea formelor ne-am mişcat într-un cerc relativ mic. Am vorbit despre antichitate, despre migraţia popoarelor, Evul Mediu şi epoca modernă. Ne-am străduit să demonstrăm că ceea ce am observat într-o perioadă a acestui interval – unde a fost posibil, în cea mai precisă conturare – a avut valabilitate în întregul interval – chiar dacă de multe ori mai puţin conturat: că îndeletnicirea spiritului din care s-a născut o formă, chiar dacă nu a avut întotdeauna acelaşi efect, a fost totuşi omniprezentă şi disponibilă neîncetat în acest interval de timp. Pe de altă parte, am vorbit despre popoarele antichităţii clasice, despre germani şi romani, despre semiţi şi indieni şi, mai rar, chiar despre popoare primitive. Am încercat şi în acest mod să arătăm că peste tot au dominat aceleaşi îndeletniciri ale spiritului, că din ele a luat naştere aceeaşi formă şi că doar actualizarea ar putea avea alt caracter de fiecare dată. Dar istoria lumii are un caracter temporal, expansiunea popoarelor implicate în această istorie este spaţial mult mai mare decât ceea ce am putut include în cercul nostru. Înainte de a vorbi despre o permanenţă şi o omniprezenţă, înainte de a putea înţelege o îndeletnicire a spiritului în universalitatea ei şi, astfel, sensul şi esenţa formei – chiar şi din actualizările de multe ori diferite – va fi necesar să extindem considerabil temporal şi spaţial cercul nostru.

Nu ne îndoim de faptul că ne stau în cale dificultăți în această extindere. Ele constau tocmai în diversitatea reprezentărilor actualizate.

Calea de a recunoaşte formele singulare, a le deosebi, a trecut prin forma actualizată. Mai întâi am întâlnit forma în reprezentarea actualizată; pornind de la aceasta, am pătruns până la forma simplă ca atare; în ea am surprins îndeletnicirea spiritului. Jacob Grimm ne-a demonstrat că această cale a fost posibilă: când o întreagă perioadă nu a mai fost capabilă să recunoască în reprezentări actualizate forma simplă basm, care se îndepărtase de forma de bază, se contopise cu forme artistice, el a evidențiat cu o mână sigură caracterul particular al formei simple, „facerea de la sine". Am încercat să-i urmăm exemplul – dar nu trebuie să uităm că şi „descoperirea basmului" a început într-un cerc restrâns, familiar cercetătorului.

Dacă încercăm să culegem actualizări de toate tipurile în timpuri sau la popoare foarte îndepărtate – de exemplu la egipteni, chinezi, indienii nord-americani – şi să observăm dacă ceea ce am găsit în cercul nostru se confirmă şi acolo, va fi oare întotdeauna posibil să recunoaştem formele simple ca atare în aceste actualizări atât de diferite în caracter de ale noastre?

Spre exemplu, dorim să amintim faptul că am găsit îndeletnicirea spiritului din care se naşte forma simplă legendă sacră, realizată în Evul Mediu în *Viețile sfinților*, în antichitate într-o parte din oda triumfală, în epoca modernă într-un reportaj sportiv. Dacă o actualizare chinezească sau

nord-americană a formei simple legendă sacră ar diferi atât de mult de toate actualizările noastre, precum un reportaj sportiv de *Viețile sfinților*, atunci cu siguranță nu va fi uşor să stabilim corespondența.

Dacă nu dorim să ne mulțumim doar cu aparențele şi să ajungem la rezultate valabile, deținem prin aceasta doar un mijloc.

Repetăm: sub dominația unei anumite îndeletniciri a spiritului s-au comprimat din diversitatea ființei şi a întâmplării apariții asemănătoare; ele sunt condensate împreună, concentrate, presate împreună de limbaj şi cuprinse într-o formă; ele se regăsesc în limbă ca unități indivizibile, impregnate cu îndeletnicirea spiritului, pe care le-am numit fizionomii singulare ale limbii, pe scurt, fizionomii verbale.

Este comun tuturor formelor faptul de a se realiza în limbaj prin intermediul acestor fizionomii verbale – pe de altă parte, aceste fizionomii sunt cele care, în calitate de unități verbale, încărcate cu puterea unei îndeletniciri a spiritului şi de aceea recognoscibile morfologic, facilitează delimitarea şi deosebirea formelor simple.

Aşadar, pe lângă compararea tuturor formelor simple ca atare, avem şi o altă misiune: cercetarea activității şi structurii fizionomiilor verbale în fiecare formă simplă şi compararea fizionomiilor verbale specifice diferitelor forme simple. Dacă am stabilit fizionomiile verbale în limbile cercului nostru şi am învățat structura internă şi externă a limbilor altor cercuri, trebuie să observăm unde şi în ce măsură se manifestă fizionomiile verbale în acele alte limbi

acolo unde credem că am recunoscut îndeletnicirea spiritului – ce-i drept, cu anumite modificări şi devieri, totuşi recognoscibilă.

În lucrare am putut schița această cale doar când şi când. O cercetare consecventă ar clarifica raportul dintre formele simple. Tocmai am spus că ar fi probabil greu să recunoaştem o legendă eroică chineză sau americană ca atare, totuşi putem presupune că ar fi posibil, cu cunoştințe reduse ale structurii interne şi exterioare ale chinezei sau ale limbilor algonquin, să identificăm în ele zicala. Explicația este simplă. În legenda noastră sacră, fizionomia verbală constituie doar o parte a formei. Cu siguranță, partea dătătoare de formă, partea în care îndeletnicirea spiritului este reprezentată conform sensului şi esenței, partea prin care recunoaştem legenda sfântă ca legendă sfântă. Dar între aceste fizionomii verbale singulare există alte părți, care, comunicând şi împletindu-se, nici nu cuprind îndeletnicirea spiritului, nici nu sunt cuprinse de ea în măsura în care o fac fizionomiile verbale propriu-zise. Am observat acelaşi lucru în toate acele forme care aveau structura unor povestiri mai întinse neîntrerupte, cum ar fi legenda sfântă sau basmul. La caz am indicat chiar cum, cu ajutorul părților comunicative „interschimbabile", forma simplă poate fi transformată într-o formă artistică. Diferențele de caracter, pe care le-am sesizat în diferite actualizări ale aceleiaşi forme simple, se întemeiază în esență pe cea mai mare mobilitate a acelor părți. În schimb, fizionomia verbală ca atare cuprindea în zicală întreaga formă; ea o lega atât de

fix, încât aici niciun cuvânt nu putea fi schimbat fără ca structura întregului să lase impresia posedării unei „configurații personale". Tocmai de aceea proverbul este uşor recognoscibil.

Putem să generalizăm acest lucru pentru legenda noastră sacră? Putem presupune că aceste diversități ale activității fizionomiei verbale sunt specifice formelor ca atare şi că întotdeauna şi peste tot în legenda sacră, între fizionomiile verbale singulare, comunică părți unificatoare, în timp ce mereu şi peste tot în zicală fizionomia verbală ca atare cuprinde întregul?

Doar o cercetare extinsă, aprofundată a activității şi structurii fizionomiilor verbale poate da un răspuns la aceste întrebări. Se poate dovedi că unele forme sunt alcătuite în aşa mod încât fizionomiile verbale constituie în ele firul conducător purtător de sens, prin care, sub dominația unei îndeletniciri a spiritului, este determinată clar şi ținută împreună o structură mai mare, în timp ce alte forme au trăsătura specifică de a se putea realiza doar în fizionomia verbală ca atare. De asemenea, se poate ca toate formele simple să se realizeze propriu-zis şi originar doar în fizionomia verbală, şi ca părțile comunicative şi de legătură să fi intervenit la unele dintre ele pe calea care duce la forma artistică sau care a fost preluată din forma artistică. Dacă prima presupunere este adevărată, acele părți comunicative şi de legătură aparțin de asemenea îndeletnicirii spiritului şi formei simple ca atare; în cel de-al doilea caz

ele ar fi, acolo unde sunt disponibile, doar un mijloc pentru reprezentarea actualizată.

Oricum ar fi, prin observarea diferitelor activități ale fizionomiilor verbale, am câştigat un mijloc prin care am putut clasifica formele noastre. În funcție de absența sau prezența părților comunicative şi de legătură şi în funcție de raportul dintre fizionomiile verbale propriu-zise şi acele părți, putem să le numim din punctul de vedere al întinderii formei forme întinse şi forme scurte, din cel al mobilității, forme neîntrerupte şi forme întrerupte, iar în ceea ce priveşte orientarea spre exterior sau spre interior, forme deschise sau forme închise. Dacă alături de fizionomiile verbale, părțile comunicative şi de legătură aparțin de asemenea formei simple înseşi, această clasificare ar fi fundamentală; şi ar fi importantă chiar dacă ele ar aparține doar reprezentării actualizate.

Cercetarea noastră trebuie să înceapă din nou cu fizionomiile verbale. Prin fizionomia verbală putem – dacă nu enumerăm şi grupăm în funcție de aparențe şi fără cunoştințe suficiente de limbă, aşa cum s-a întâmplat mult prea des în aşa-numita cercetare a motivelor, ci dacă o interpretăm ca unitatea ultimă în care se face cunoscută o îndeletnicire a spiritului dătătoare de formă – să refacem, pornind de la ea, structura pe care am dedus-o deja din exterior.

În colecția BIBLIOTECA DE ISTORIE LITERARĂ au apărut:

Mihaela Brut, *Poetica şi lirica lui Ion Barbu*

Antonio Patraş, *Ion D. Sîrbu – de veghe în noaptea totalitară*

Radu I. Petrescu, *Privirea Medusei.*
Poezia lui Benjamin Fondane

Gabriela Gavril, *De la „Manifest" la „Adio, Europa!".*
Cercul literar de la Sibiu

Cătălin Constantinescu, *Paradigme literare ale utopiei*

Lăcrămioara Petrescu, *Naturi lirice*

Al. Andriescu, *Psalmii în literatura română*

Elvira Sorohan, *Singurătatea scriitorului*

Bogdan Crețu, *Matei Vişniec – un optzecist atipic*

Dragoş Cojocaru, *Natura în Divina Comedie.*
Studiu istoric şi comparativ

Radu Andriescu, *Paralelisme şi influenţe culturale în*
lirica română actuală

Mioara Mocanu, *Discursul poetic novalisian.*
Abordare semiolingvistică

Smaranda Ghiță, *Lumi interioare.*
Jurnalul între document şi ficțiune

Florin Faifer, *Dramaturgi români*

Nicolae Crețu, *Constructori ai romanului*

Iuliana Savu, *Distopia romanescă. Evgheni Zamiatin*

Constantin Pricop, *Începuturile literaturii române. Grigore Ureche,*
Miron Costin, Ion Neculce, Dimitrie Cantemir, Ion Budai-Deleanu

Virgil Nemoianu, *Postmodernismul şi identitățile culturale. Conflicte*
şi coexistență